# الآداب الأجنبية

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب

العدد ٨٧ - صيف ١٩٩٦ السنة الثانية والعشرون



# الآداب الأجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

« الآداب الاجنبية »

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة اشهر تعنى بنشر المواد المترجمة من الادب العالمي في مجالات الشعر والقصة والمسرحية وغيرها من صنوف الادب الابداعي وكذلك في مجالات النقد والبحث الادبي .

* توجه جميع المراسلات باسم امانة التحرير .

* المقالات المنشورة في المجلة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة .

* المواد التي تتلقاها المجلة لا ترد لاصحابها سواء نشرت أم لم تنشر .

الاشتراك السنوي

داخل القطر ١٠٠ ل.س

الاقطار العربية للافراد ٢٠٠ ل.س أو ١٠ دولارات اميركة

خارج الوطن العربي ٣٠٠ ل.س أو ١٥ دولارا اميركيا

الدوائر الرسمية داخل القطر ٢٠٠ ليرة سورية

الدوائر الرسمية في الوطن العربي ٣٥٠ ل.س أو ٢٠ دولارا اميركيا

الدوائر الرسمية خارج الوطن العربي ٥٠٠ ل.س أو ٢٥ دولارا اميركيا

اعضاء اتحاد الكتاب ٥٠ ل.س


المراسلات

باسم امانة التحرير

الادارة

اتحاد الكتاب العرب

دمشق ـ اوتستراد المزة

ص . ب ٣٢٣

هـ ـ ٦١١٧٢٤٢

٤٣

٤٠

*افتتاحية :*

# الترجمة
# نقل أم إبداع ؟

■■ قمر كيلاني

مجلة الآداب الأجنبية اعتمدت وتعتمد أساساً على الترجمة ... هذا أمر واضح .. ومن موقع المجلة . لكن المسألة التي نريد إثارتها : هل الترجمة نقل أم إبداع ؟ وما هي الحدود الفاصلة بين الطرفين ؟ وما المقصود أن الترجمة إبداع ؟

في هذا العدد ملف عن الترجمة فيه إضاءات حول هذه المهمة الصعبة والدقيقة وهي الترجمة بعد أن أصبحت الترجمة جزءاً لا يتجزأ من ثقافة أي شعب ... بعد التواصل بين الشعوب وضرورة هذا التواصل في هذا العصر المتفجر بأنواع العلوم والمعارف وألوان الفنون والإبداع ... بعد أن دخلت الترجمة إلى نسيج الحياة المعاصرة حتى في وسائل الإعلام وفي الصناعة والتجارة والسياحة الخ ...

أما موضوع الترجمة الأدبية خاصة فهو مطروح للبحث ويشغل حيزاً من المناقشات والمحاضرات ومن الأبحاث أيضاً . ولعل وجود جمعية للترجمة في اتحاد الكتاب العرب ما هو إلا الدليل والاعتراف بأن الترجمة لا تقل أهمية عن الإبداع إن لم تقل توازيه .

وقصة الترجمة قصة موغلة في التاريخ .. قديمة قدم الحضارات التي نقلت بالترجمة بعضها عن بعض ... ونشطت المترجمين ورفعتهم إلى المراتب العليا بل اعتبرتهم سفراء لبلادهم وحرصت على توسيع شبكات

الاتصال بالعالم من خلالهم .

أما قصتنا - نحن العرب - مع الترجمة فهي قصة فجر حضارتنا أو نقلتنا النوعية من المشافهة والرواية إلى التدوين والتأليف فكان الاهتمام الأولي بالترجمة على مستوى ( نقل ) الدواوين أو طرائق الحكم ووسائله منذ بدء الفتوحات ومن ثم ترسيخ هذا النقل بثقافات تلك الأمم وآدابها وفلسفاتها وكل ما يمكن أن يغذي بالروافد العقل العربي ... والوجدان العربي ولو أن التأثر بالنواحي الفكرية كان اوضح من النواحي الأدبية لاعتزاز العرب بأدبهم وخاصة الشعر . وتأتي تلك الظاهرة الفريدة في العصر العباسي بتأسيس ( دار الحكمة ) زمن المأمون . جاء في الفهرست لابن النديم قصة طريفة وهي أن المأمون رأى في منامه رجلاً أبيض اللون مشرباً بحمرة واسع الجهة ( إلى آخر الأوصاف ) جالساً على سريره فقال له المأمون : من أنت ؟ قال : أنا ارسطاليس فقال : أيها الحكيم هل أسألك؟ قال : نعم قلت : ما الحسن ؟ قال : ما حسن في العقل . قلت : ثم ماذا ؟ قال : ما حسن في الشرع . قلت : ثم ماذا ؟ قال : ما حسن عند الجمهور . قلت : ثم ماذا ؟ قال : ثم ... لا ثم .. ) ويعقب صاحب الفهرست بأن المأمون أرسل بعد ذلك إلى ملك الروم ( وكانت بينهما مراسلات ) يستأذنه في مجموعة مختارة من العلوم المخزونة والمدخرة ببلاد الروم واخرج جماعة منهم الحجاج بن مطر وابن البطريق فأخذوا ما أخذوه ولما رجعوا إلى المأمون أمرهم بنقله وكانت هذه الكتب المختارة في الفلسفة والهندسة والموسيقى والحساب والطب ... الخ . وهكذا أنشأ ( بيت الحكمة ) وفتح باب النقل من كافة أقطار الدنيا وانكب المترجمون ينقبون وينقلون فقطعوا أشواطاً بعيدة حتى أنهم ترجموا الكتب العلمية ، لجالينوس وهيبوقراطس وبطليموس واقليدس وارسطو ..

وهكذا بدأ الانفتاح حتى شمل الأمم الأخرى كالفرس والهند والروم والصين انفتاح هو ( النقل ) كما يصر كثير من أعلام الفكر والأدب كالجاحظ الذي يورد هذا التعريف في أكثر مناسباته كما في كتاب ( الحيوان ) . ثم هو يضع شروطاً للترجمة والترجمان فيقول : ( إن الترجمان لا يؤدي أبداً

ما قاله الحكيم ، على خصائص معانيه ، وحقائق مذاهبه ، ودقائق اختصاراته وخفيات حدوده ولا يقدر أن يوفيها حقوقها ويؤدي الأمانة فيها الخ ... حتى يقول ( وكيف يقدر على أدائها وتسليم معانيها والاخبار عن حقها وصدقها إلا أن يكون في العلم بمعانيها واستعمال تصاريف ألفاظها وتأويلات مخارجها ) .

وهكذا أيضاً بدأ مفهوم ( النقل ) يأخذ منحى جديداً في حركة الترجمة بحيث تتجه إلى نوع من الاختصاص يشترط إضافة إلى إتقان لغة ما أن يتشرب المترجم روح هذه اللغة ويعرف أسرار التعبير عنها فضلاً عن امتلاكه ناصية لغته الأصلية حتى يصلح أن يكون مترجماً وأن تكون لمترجماته الحظوة والمكانة .

ولعل هذه المقاييس والشروط هي التي تنبه لها المتنورون والنهضويون في القرن الماضي عند نشوء ( دار الألسن ) والازدهار وكأنهم يستعيدون فيما أرادوا استعادته مفاتيح لوثبة جديدة نحو التقدم والازدهار والانفتاح على الأمم المتقدمة بعد انعزال دام قروناً طويلة . وإذا كانت البعثات إلى أوروبا قد حققت جزءاً آخر من الهدف فإن حركة ضخمة لا يمكن غض النظر عنها وهي ( حركة الاستشراق ) قد قامت بدورها الخاص ولا بد من التنويه بأن هؤلاء المستشرقين قد تعلموا العربية والى حد الاتقان أحيانا ودخلوا في عمق الأدب العربي والثقافة العربية فحققوا المخطوطات ودواوين الشعر .

إذن ... فما دامت الترجمة قد بدأت بما يسمى ( النقل ) فهل تظل في حدود ذلك بمعنى أو بآخر أم نلغي ( النقل ) لصالح الترجمة بمفهومها الحديث الذي يدخل في نطاق الإبداع .

فما دامت العلوم بما فيها التطبيقية والتكنولوجية والمصطلحات والموسوعات العلمية تحتاج وبضرورة قصوى إلى الترجمة فإنه يمكن أن تظل على مفهوم ( النقل ) الذي لا يحتاج إلى الإبداع بل إلى الدقة والأمانة ولو أن الأمر يستدعي الإطلاع والمعرفة بالعلم أو الفن المنقولين وبالتالي باللغة المنقول اليها . وهذا ينسحب جزئياً أو كليا على جانب من المواد

الإعلامية كالأخبار مثلاً أو النشرات والتعريفات وما شابههما . وقد تكون في هذا لمسات من ( الإبداع ) من حيث التقاط المعنى المحدد أو المصطلح الدقيق والواضح مما يستدعي الموازنة بين اللغتين المنقول عنها والمنقول إليها . ولا شك أن تعريب المصطلحات عموماً والاتفاق حولها مما يسهل هذه العملية عملية النقل من لغة إلى أخرى .

أما ما نريد قوله في هذا التقديم هو أن الترجمة الأدبية ( التي تعنينا بالخصوص ) إنما هي إبداع يضاف إلى إبداع ... بل إبداع يصل إلى مرتبة الخلق الثاني بعد الخلق الأول ، وهذا أمر يستدعي الجدل . يدافع عنه المترجمون الأكفاء الذين يدخلون في صميم العمل الأدبي فيعيدون خلقه وقد يصلون في عملية الاندماج إلى حد ( التماهي ) بالنص الأصلي إن لم نقل احتضانه وتبنيه كما لو أنه من إبداعهم ...

هذا يحصل مع الكتاب المترجمين وليس كل كاتب يجيد لغة ما هو مترجم ... كما يحصل مع الكتاب الذين ( ينتقون ) الأعمال التي يترجمونها بما يوافق اتجاهاتهم وميولهم ولأنهم قادرون على الدخول في عالم الكاتب الذي يترجمون له وفهم أسرار لغته الخاصة ومفرداته وأسلوبه حتى أن بعض الكتاب كرسوا ترجماتهم لكتّاب بعينهم أو هم اقتصروا على أسماء محددة لم يتعدوها إلى سواها .

هل يعني هذا ان الترجمة تنتقل من الهواية أو المزاج الأدبي إلى ما يشبه ( الحرفة ) أو ( الصنعة ) ؟ ليس هذا بالضبط ولكن يكفي مترجماً ما بهذه الشروط والمواصفات ان تقتصر ترجماته على كاتب معين وخاصة إذا كان مشهوراً وإنتاجه غزيراً . لتقف قامته عالية كمترجم وان يغدو اسمه مقروناً باسم المبدع الأصلي على حد سواء . فهو الذي أحياه باللغة التي ترجم إليها وهو الذي صنع له مجداً آخر إضافة إلى مجده الأصلي . يقول توفيق الحكيم بما معناه : أن الخلق ليس أن تخلق من العدم وجوداً بل أن تنفخ الروح في مادة موجودة ) فما الفرق بين مادة أوجدها الكاتب نفسه أو تلك التي أوجدها سواه : ألا ينطبق هذا القول بشكل أو بآخر على العمل

المترجم ؟ ألا نلاحظ أن أعمالاً أدبية متفوقة انحدرت إذ ترجمت وعلى العكس ارتقت سواها وأصبح لها بريقها الجديد إضافة إلى بريقها الأصلي .

لسنا نتحيز كثيراً إلى جانب الترجمة على حساب الإبداع لكنه لا بد من القول أن الترجمة ضمن شروطها الصحيحة يجب أن تنال مكانتها الصحيحة وان يكون للمترجمين المبدعين مكانتهم في حقول الأدب والثقافة يحرثون الأرض الطيبة ليبذروا فيها أنواعاً جديدة من البذور ... وليلقحوا الأزهار ... ويطعموا الأشجار لتكون هناك أنواع منوعة من الثقافات أصبح الإنسان المعاصر عموماً بحاجة إليها وأصبحنا نحن كأمة عربية أكثر حاجة إليها لنعرف ما يدور عنا وحولنا ولنستطيع أن نواجه ثقافات علاقة وغزوات من كل الأصناف لا سيما الغزوة الثقافية التي تهدف فيما تهدف إلى حصارنا وتضييق الساحة حولنا والى طمس معالم شخصيتنا القومية واستبعادها عن الساحة العالمية .

ولعل الأمر يبدو أخطر لو أغفلنا أن ننقل إبداعاتنا بأنفسنا وعن طريق مترجمينا إلى الأمم الأخرى ونحن بها فخورون ومتميزون لتكون لنا مكانتنا تحت شمس الإبداع العالمي ... شمس عصر لاهبة محرقة تأتي على الأخضر النامي فكيف بالهش اليابس . يهمنا أن ننقل ما تتفتح عنه عبقريات معاصرينا ليس من أجل التواصل فقط بل من أجل تحقيق كياننا ووجودنا .

أما لو دخلنا فيما أصبحوا يسمونه ( صناعة الثقافة ) فهذا أمر آخر .. له حديث آخر .

وإنها لدعوة للترجمة اغتناء وإغناء .... أخذاً وعطاءً

■■

ملف الترجمة

# ترجمة الثقافة : طرائقها وأهدافها

■■■ د. بثينة شعبان

تصنّف الترجمة بشكل رسمي أو غير رسمي في المرتبة الثانية من أعمال الخلق والابداع وتعتبر الكتابة متقدمة على الترجمة ولذلك قلّ من يعلن أنه كرس نفسه للترجمة كما لو أنه كرس نفسه للكتابة ، ولن أقول الكتابة الابداعية لأني أعتقد أن الترجمة أيضاً هي عمل ابداعي وفكري خلاق . وتنضوي تحت هذه الفكرة التي لايتم التعبير عنها صراحة منظومة أمور متعلقة بحقوق المترجم وأجر المترجم وحقوق الأعمال المترجمة بشكل عام . وقد استدعى هذا الوضع الذي يندرج على نطاق عالمي اهتمام المترجمين من كافة أنحاء العالم فشكلوا الاتحاد العام للمترجمين الدوليين الذي احتفل بالذكرى الأربعين لتأسيسه في صيف عام ١٩٩٣ في مدينة برايتون البريطانية والذي سيعقد مؤتمره الدوري في عام ١٩٩٦ في مدينة ميلبورن استراليا . ويسعدنا القول أن اتحاد الكتاب العرب كان سباقاً للانتساب إلى هذه المنظمة الدولية للمترجمين ولكن دون أن يقابل ذلك جهد ملموس وحقيقي على أرض الوطن .

تحاول هذه المنظمة بجهود حثيثة تثبيت حقوق دولية للمترجمين ولفت نظر العالم إلى أهمية الترجمة خاصة في عصر تتداخل به الثقافات والنتاجات

العلمية والاختراعات وتتواصل به الشعوب في أرجاء مختلفة من المعمورة من خلال شبكات الاتصالات التي تمثل الترجمة ركيزة اساسية من ركائزها . ولايسع المرء أن يندهش للجهود الضخمة التي تبذل بين البلدان الأوروبية مثلاً والتي تحاول أن تتغلب نهائيا على عائق اللغة من خلال تقديم المعلومة بلغات مختلفة في النص وعلى الشاشة كما في قاعة المؤتمرات والمحاضرات . ولذلك فإن اتقان لغة أجنبية واحدة على الأقل غدا أمراً من الماضي وأصبح اتقان اللغات الأجنبية سمة العصر باعتباره ضرورة يومية وثقافية .

أما على مستوى الوطن العربي فقد بذلت جهود لتنسيق العمل بين مراكز الترجمة العربية على الأقل والاتفاق على المصطلحات الحديثة أو المستحدثة في لغتنا العربية ، ولكن هذه الجهود لم تتوصل إلى نتيجة تذكر . فهناك في المغرب جامعة الملك فهد للترجمة وفي لبنان الجامعة اليسوعية للترجمة ومراكز للترجمة والتعريب في كل من تونس ومصر وسورية ، إلاّ أن أحداً من هذه المراكز أو الجامعات لايعلم مايفعله الآخر وقد تتم إضاعة جهود وتكرار نفس العمل في أكثر من مركز نتيجة فقدان التعاون والتنسيق بين هذه المراكز . وحتى على مستوى القطر العربي السوري هناك جمعية للترجمة في اتحاد الكتاب العرب ومديرية نشطة للترجمة في وزارة الثقافة ومركز للتعريب والترجمة في دمشق دون أدنى درجة من التشاور والتنسيق بين هذه المراكز .

إن وضع الترجمة في الوطن العربي بشكل عام بحالة يرثى له وهو بحاجة إلى تكاتف الجهات المعينة للنهوض بواقع الترجمة من أجل تواصل أفضل مع العصر وآخر منتجاته . فبالاضافة إلى الكمّ الهائل من الانتاج الفكري باللغات الأجنبية الحية هناك التقدم المعلوماتي الذي يفرز يومياً مئات المصطلحات التي لامقابل لها في لغتنا العربية والتي لابد من ايجاد مصطلحات مماثلة وسهلة على التداول . و إذا مأشرنا إلى تقصير اللغويين والخبراء في

هذا المجال فهذا لايعني أن اللغة العربية غير قادرة على المواكبة ولكن اللغة أداة فقط إما أن يُحسن أو أن يساءَ استخدامها . وكي نُحسن استخدامها علينا تطوير مفرداتها ومصطلحاتها لتواكب آخر مابتدعه الفكر البشري من لغة وعلم وحضارة . فإيجاد الكلمة المقابلة أو المصطلح المقابل لايأتي جزافاً بل هو نتاج لعمل دؤوب وفهم معمق لظلال المعاني في اللغتين ولذلك فهو يتطلب تركيزاً وجهداً ومواظبة بعيداً عن التلقائية أو المصادفة التي مازالت تصبغ أعمالنا بصبغتها والتي نعتبرها مظهراً من مظاهر الابداع الفذّ .

الترجمة عملية صعبة ومعقدة وبحاجة إلى شروط ثقافية وابداعية ومهنية تماماً كحاجة الكتابة إلى الشروط نفسها . وأنا هنا أتحدث عن الترجمة الحقة التي تطمح أن تنقل ليس فقط بعضاً من المعاني أو جزءاً من حرفية النص، ولكن التي تسعى أن تنقل النص بلغته وروحه وجوّه النفسي والاجتماعي والسياسي وموسيقاه وفواصله ونقاطه إن أمكن . هذه هي الترجمة التي تحمل رسالة تعارف الشعوب ولقاء الحضارات وهذه فقط هي الترجمة . أما ماعداها من المحاولات المتسرعة لطباعة اسم على غلاف كتاب ونشره أو لكسب لقمة عيش أو للاندراج بين أسماء الكتاب والمثقفين دون وضع مسؤولية العمل أولاً وقبل كل شيء فهذا جهد ضائع لن يكتب له أن يعيش غده ، هذا إذا عاش يومه. وكي تكون الترجمة بالدقة والأمانة التي نتوخاها فعليها ان تكون ترجمة للثقافة تترجم ليس فقط النص بحرفيته وإنما تترجم ظلال المعنى والايحاءات الثقافية والتاريخية والسياسية الأمر الذي دون شك يتطلب عمق ثقافة وسعة اطلاع باللغتين المترجم منها واليها والثقافة التي تحيط بكل منهما . إذ ليس هناك من كلمة في أي لغة تحتوي على معنى واحد ومحدد حيثما وضعت وأنّى كان موقعها من الكلام ، بل الكلمة هي دائماً حلقة في سلسلة متصلة تكتسب جزءاً كبيراً من معناها من فحوى هذه السلسلة وتوجهها وهدفها . ولذلك فإن ترجمة كلمة ما حسب ماورد معناها في قاموس ماهي أسوأ أنواع الترجمة لأن المعنى

القاموسي قد يناقض تماماً المعنى الذي وردت به هذه الكلمة في هذه الجملة ولغرض محدد ومقصود . ومن هنا تبرز ضرورة التركيز على الروح الثقافية للنص على ألاّ تصبح هذه الروح موضوعاً للاجتهاد والاستطراد والابداع الذاتي من نوع آخر الذي يخلق إلى حدٍّ ما نصّاً جديداً ذي صلة واهية فقط بالنص الأصلي . وسأستعرض هنا ترجمة الثقافة في ألوان ثلاثة من الترجمة اعتبرها وثيقة الصلة باختصاصي وعملي وهي :

- الترجمة السياسية .
- الترجمة الأدبية .
- ترجمة الشعر وسأوضح أسبابي لاعتبار ترجمة الشعر مختلفة عن الترجمة الأدبية .

## - الترجمة السياسية :

قد تكون الترجمة السياسية من أدق الترجمات وأكثرها حاجة إلى متابعة الثقافة السياسية اليومية . فلكل بلد نظامه السياسي الذي يفرز مفرداته الخاصة به ولكل سياسي لغته التي لها لونها الخاص وتحمل سمات البيئة والتوجه السياسي والهدف الذي يسعى اليه والتفاصيل الثقافية التي ينتمي إليها . بالاضافة إلى ذلك فإن الصحافة العالمية اليومية ترفدنا يومياً بكمّ هائل من المفردات والمصطلحات لاتلبثُ أن تدخل قاموس السياسيين التي يجب أن يلمّ بها المترجمون حتى قبل صدورها . بالاضافة إلى المفردة السياسية فإن اسلوب السياسيين اللغوي يختلف من سياسي إلى آخر ، فمنهم من يستعمل الاستعارات والكنايات بدلاً من الحديث المباشر وإذا ماترجمت الاستعارة أو الكناية بحرفيتها دون تفسير القصد منها قد تبدو باهتة بل وخارجة عن السياق في لغة الآخر ، ومنهم من يستعمل الاسلوب الساخر فإذا ماترجم بشكل جاد ورصين بدا غريباً

فعلاً أو مستهجناً ، وقد تعبّر نكتةً في هذا الصدد عما يعجز المرء بالتعبير عنه بصفحات رصينة ولايمكن للمترجم نقل هذه الأشكال المختلفة للتعبير مالم يمتلك حساسية فهم ماقيل أولاً بروحه لابحرفيته والهدف من قوله ومالم يمتلك أيضاً المقدرة على نقل هذه الروح باللغة المترجمة اليها وبما يقابلها وليس بالضرورة بحرفية ماقيل . وأحياناً قد تكون الحرفية خطأ أما المعنى المقابل فهو الأدق . فمثلاً هناك تعبير في اللغة الانكليزية هو vicious circle و إذا ماتُرجمت هذه العبارة حرفياً فهي تعني الدائرة الشريرة ، ولكنها تستخدم دائماً لتعني «دائرة مفرغة» وهو تعبير معروف وشائع بالعربية .

والمشكلة الأساسية في الترجمة السياسية من الانكليزية إلى العربية هي أن اللغة الانكليزية تعبّر من نظم وحوارات سياسية متقدمة جداً على النظم والحوارات العربية وتستخدم لغة ومصطلحات يصعب على المترجم ايجاد مرادفها في العربية ، ذلك لأن الخطاب السياسي العربي لم يتغير لعقود عدة ماضية ومازال يستخدم كليشيهات لا تمتّ إلى العالم السياسي المعاصر بصلة . ويمكن للمرء أن يشعر بفرق اللغة وفرق أثرها على المتلقي حين يقارن مثلاً خطاباً يلقيه ممثل فلسطين في محفل دولي مع خطاب يلقيه ممثل من البوسنا . في الوقت الذي يلجأ ممثل منظمة التحرير إلى الحديث عن العدالة والأخلاق وضرورة تطبيق قرارات مجلس الأمن وعدم الانحياز إلى المعتدي إلى ماهنالك من دروس أخلاقية يتململ الجمهور من الاستماع اليها ، بدأ ممثل البوسنا بالقول ، كيف تجتمعون في أوروبا وتتحدثون عن مستقبل أفضل وقد قتل في العام الماضي فقط ١٠ آلاف طفل واغتصبت عشرون ألف امرأة وهجّر أكثر من مليون انسان فترى القاعة تنصت لأن وجدانها اهتز لسماع احصائيات وتفاصيل الحقائق المرعبة . لقد أصبحت اللغة السياسية اليوم أكثر واقعية وأكثر مباشرة وانخراطاً في التفاصيل دون اللجوء إلى العموميات ودون التنظير حول الحق والعدالة والأخوة والمساواة . كان هذا مناسباً لعصر تلا الثورة الفرنسية أما

اليوم فقد انتقلت الأنظمة السياسية في العالم إلى مرحلة أخرى براغماتية تتعامل مع معطيات الحياة اليومية وتنظر إلى السياسة على أنها إسكان واقتصاد وتثقيف ونظام خدمات اجتماعي . وهناك الكثير من الكلمات التي دخلت اللغة العربية كما هي ليس لأن اللغة العربية عاجزة عن إفراز الاشتقاق المناسب لهذه الكلمة الجديدة ، بل لأن الكلمة تبدو غريبة عن واقع لغتنا وحياتنا ولم تتطور ممارساتنا السياسية أو لغتنا لنتمكن من توطيد هذه الكلمة بما يقابلها في العربية ولنأخذ مثلاً كلمة «democratization» وهو فعل إحلال الديمقراطية في علاقات أو بنية معينة ، وما أن ظهرت هذه الكلمة كتعبير قوي عن العملية الجارية في الغرب لإدخال التفكير والممارسة الديمقراطيين على كل البنى السياسية والاجتماعية الكبيرة منها والصغيرة إلى أن ظهرت في العربية كلمة «دمقراطة» وهي كلمة غير مناسبة وغير مستساغة ، أما كلمات أخرى مثل اللوجستية والبراغماتية وغيرها فقد أصبحت تستخدم بشكل عادي من قبل الكتاب العرب . والمشكلة التي أشير اليها ليست بدخول وغزو كلمات أجنبية إلى لغتنا العربية ، ولكن المشكلة هي أن هذا الغزو هو تعبير عن العجز الثقافي للمترجم العربي عن مواكبة ثقافات اللغات الحية لأن واقعنا لم يواكب بتفكيره ومؤسساته ماتوصل إليه الفكر العالمي وماتوصلت اليه بُناه السياسية والاجتماعلية والفكرية . ولم يتعرف بدقة على تفاصيل التطور الثقافي للمجتمعات الحديثة .

بالاضافة إلى هذا ، فإن تدهور المستوى اللغوي حتى بين المتعلمين العرب يعتبر عقبة كبرى في طريق الارتقاء بالترجمة في الوطن العربي إلى المستوى المطلوب ، فإتقان اللغة العربية في الترجمة لايقلّ أهمية عن اتقان اللغة الأجنبية المقابلة . وبسبب الفروقات التي ذكرتها في مستويات التقدم اللغوي يبدأ المترجم بنقطة ضعف أساسية هي غياب نوع المصطلح والخطاب السياسي في العربية ، فكيف الحال إذا كان المترجم يعاني من ضعف آخر في

لغته وثقافته العربية حينئذٍ يكون قد تخلّف مرتين عن مواكبة مايقال في أي من اللغات الحية ، وظهور ترجمات بائسة لكتب سياسيةٍ هامة دليل عن وجود نقطتي الضعف هاتين . يتوج كل هذا في غياب القيم العلمية والصراحة في التقويم وعدم وجود الحوار الصريح والجريء بين المثقفين أنفسهم ومحاولة ادعاء الثقافة والمعرفة بدلاً من العمل الدؤوب من أجل إحراز قسطاً منها . قلة هم الذين يعترفون بعد قراءة كتاب مترجم أنهم لم يفهموا مايرمي اليه الكاتب . والمشكلة الأكبر أنه كلما كان الكتاب صعباً ومستعصياً على الفهم كلما أصبح النقاش حوله عائماً وغير دقيق حيث يخشى أي من هؤلاء القراء المثقفين تناول التفاصيل لأن أيا منهم لم يفهم الكتاب ومع أن هذا في الأصل ليس خطأهم لأن الكتاب مترجم بشكل سيء فعلاً يحاولون تغطية ذلك وعدم الاعتراف به خشية أن يوصموا بالجهل أو بنسحب اسمهم من قائمة المثقفين.

وعلى المترجم السياسي أولاً وقبل كل شيء ألاّ يسقط قناعاته وتفكيره على مايسمعه أو يحاول نقله شفوياً أو كتابياً لأن في ذلك مطباً خطيراً ، فما أن يجد بعض المترجمين عبارات أو افكار تنسجم مع قناعاتهم إلى أن ينبروا بتأليف موضوع إنشائي من نسج خيالهم فيتخلخل النص ويفقد استقامته ومعناه, ومن إلهام جداً إلاّ يكون المترجم منحازاً لشيء ألاّ لكمال ترجمته والوصول بها إلى أرقى مستوى ممكن ، فهو ليس مسؤولاً عن النص المكتوب ولا عن نقاط ضعفه أو توجهه ، بل مهمته الأساسية هي الأمانة والدقة في ايصاله حرفاً وروحاً إلى اللغة الأخرى ولن يكون هذا ممكناً مالم يستوعب المترجم الفروقات بين الثقافيتين بما في ذلك فهمه للنظم السياسية والحوار السياسي الدائر في كل من هاتين الثقافتين كي يتمكن من نقل النص بكل مايحمله من دلالات وظلال ومؤشرات إلى اللغة الأخرى . مثل هذه الترجمة عملية شاقة وصعبة وتتطلب الجهد والوقت والأناة والتفكير ، ومهما كان المردود المادي فلن يكون مجزياً ومكافئاً للجهد المبذول خاصة في وطننا العربي حيث مازال الكثيرون يظنون أن

الترجمة مسألة آلية يتمكّن كل من نال شهادة بلغة ما أن يترجم ، ولايدركون أن الترجمة تتطلب القراءة الغزيرة والمتابعة اليومية والفهم الثقافي المعمّق لكل بنود الموضوع المطروق .

وكما أن للنص ايحاءاته التي يجب أن يأخذها المترجم بكل جدية واهتمام فللغة المحكية ايحاءاتها واهتزازاتها التي يجب أن يستجيب اليها المترجم بكل عناية . فالفرق شاسع طبعاً بين لغة التقرير ولغة الاستفسار أو لغة التصحيح وإذا ما استبدلت واحدة بالأخرى غدت الترجمة مضللة بدلاً من أن تكون لغة نقل وايضاح . هناك أيضاً لهجة هادئة ورصينة وأخرى غاضبة وناقمة وعلى الترجمة أن تلتقط هذه الفروقات في اهتزازات الصوت والمزاج وتنقل الحالة النفسية والفكرية التي ينطلق منها المتحدث كي تصل المتحدث تماما بالصيغة التي قصد منها أن تصل اليه وكي تكون الاستجابة أيضا دقيقة على ماقيل بدلاً من أن تكون استجابة للترجمة حين تنقل بلغة وروح مختلفتين . ولذلك فعلى المترجم في هذه الحال أن يكون مرهف الحساسية للمشاعر والمزاج التي تحملها اللغة التي يترجم عنها وأن يحاول أن يتمثل طريقة ومزاج تلك اللغة اعتماداً على عمق معرفته الثقافية . عند ذلك فقط تؤدي الترجمة مهمتها النبيلة كونها ترجمة ثقافية ووسيلة تواصل بين الناس والنظم والحضارات .

## الترجمة الأدبية :

تعاني الترجمة الأدبية في الوطن العربي من عشوائية قاتلة في اختيار النص الأدبي وفي أتباع الأصول الأدبية في التدقيق والترجمة وفي الترجمة فقط عن اللغة الأم بدلاً من الترجمات التي تظهر عن لغة ثانية أو ثالثة . تفتقد الهيئات الثقافية واتحادات الكتاب إلى خطة لترجمة أعمال معينة بهدف محدد وتخضع حركة الترجمة عادة لخيارات وأهواء شخصية أو تعمد إلى ترجمة ماهو متاح من الكتب بغض النظر عن صلتها بواقعنا وثقافتنا وعن دراسة الهدف

المرجوّ من ايصال هذه الكتب إلى القارئ . وفي غياب مكافأة الجهد بما يستحقه يقوم بعض الطلبة بترجمة الكتب إما كي يكتسبوا اللغة بشكل أفضل أو كي يسجلوا كتاباً باسمهم وفي غياب الرقابة والتحرير من مطابعنا يقفز الكتاب من بين يدي مترجم إلى التصفيف والطباعة دون المرور على محررين ومنقحين يحاولون على الأقل تحسين الاداء . ومازالت الفكرة السائدة في معظم اقطار الوطن العربي أن المترجم الفذ - أو الكاتب الفذ - هو الذي يسلّم نتاجه فوراً للمطبعة دون المرور على ايدي محرري الكتابة والترجمة وهذه كارثة بحدّ ذاتها لأن التحرير يشذب ويضيق ويطرح ويعمل على وضع العمل في صيغة وصورة أفضل .

والمشكلة الأعتى هي تبني بعض الترجمات الرديئة وغير المفهومة بسبب الاعتقاد السائد أن الفكر الصعب أو المعقد هو نتاج الثقافة الغنية والعميقة مع أن الثقافة الغنية هي التي تبسط الفكرة وتجعلها مفهومة مهما كانت عميقة أصلاً . وفي غياب جو الصراحة والصدق والحوار المبني على الثقة واحترام الآخر بين المثقفين تأخذ هذه الظاهرة أبعاداً خطيرة ذات آثار سلبية علىالفكر والمفكرين ولذلك تجري مناقشة الترجمات السيئة في جو عائم تسوده العموميات ومحاولة التظاهر بالفهم والاستيعاب مما يحرم الحركة الفكرية من ايقاف مثل هذا المدّ من الترجمات التي لاتخدم التواصل الثقافي بل تسيء اليه . فقد ظهر في السنوات الأخيرة كتاب فاطمة المرنيسي «الحريم السياسي» مثلاً ولا أتردد في القول أنني وجدته كتاباً ركيكاً يفتقر إلى السلاسة والوضوح . الترجمة سيئة مثلاً لأن المقتبسات المأخوذة من الطبري وكتاب الأغاني وغيرها من أمهات الكتب ترجمت عن الفرنسية دون العودة إلى النص الأصلي باللغة العربية ..

كما أن بعض الطامحين أن تلمع أسماؤهم بالسرعة القصوى في عداد

كبار المثقفين يستوردون تسميات آخر الحركات الأدبية والنقدية في الغرب ليبرهنوا عن سعة اطلاعهم فلا يبذلون الجهد لربط المصطلح بالواقع الثقافي أو بالحركة الأدبية العربية بل يختارون عبارات مبهمة ومجردة في محاضراتهم عن السيميائيات أو اللسانيات والحداثة ومابعد الحداثة والبنيوية وتفكيك البنيوية ويستمع الطلاب إلى وابل من هذه العناوين التي لايدركون فحواها ومبتغاها ولايتجرأون لطلب شرح بسيط عما يقصد الاستاذ بها خوفاً من أن يُتهموا بالتخلف والجهل ويتحول الطلبة إلى مستمعين ناصتين يحفظون عن ظهر قلب دون نقاش أو استيعاب أو قدرة على الخوض في مواضع لم يفهموها أصلاً ولم يدركوا ماترمي إليه .

إن الترجمة الأدبية هي التي تتمكن من نقل السياق الأدبي بنبرته ومدلولاته وخلفياته الثقافية والأدبية والتاريخية والاجتماعية وتكاد تكون الترجمة المثالية أو الكاملة غير موجودة إلاّ أن نقل ثقافة النص الأدبي ونقله إلى مايقابله في الثقافة المحلية هو مايجب أن تطمح إلى تحقيقه الترجمة الناجحة ، ومن أجل هذا الغرض قد يترجم سطر بعبارة وعبارة بكلمة أو العكس، فالمترجم هو الذي يقرأ النص ويكتشف مضامينه ودلالاته ورموزه وأهدافه ويحاول أن يجد سياقاً مماثلاً تماماً في ثقافته ينقل من خلاله النص بروحه وحرفه ، أمّا القرار الأخير حول الكلمات والجمل والمفردات والعبارات والمصطلحات فعائد للمترجم الذي يقرر استخدام الوحدات المناسبة من أجل نقل هذا السياق . على المترجم بهذا المعنى أن يحاول تقمص ثقافة الكاتب ، فإن كانت ميول الكاتب سياسية أو قانونية أو تاريخية أو علمية ، على المترجم أن يحاول أن يكون بمستوى الكاتب في ثقافته أو على الأقل يفهم التفاصيل الثقافية من تاريخ وأمثال وحكم وأدب الشعب المعني التي يتمتع بها الكاتب ومحاولة ايجاد البديل الثقافي لما كتبه ذلك الكاتب في اللغة الثانية التي ينقل اليها المترجم . بهذا المعنى تحتاج الترجمة إلى جهد يفوق جهد الكتابة لأنها تحتاج

إلى كل مقومات الكتابة مضافاً اليها مهارة ثقافية ولغوية بثقافتين ولغتين .

## ترجمة الشعر :

تعتبر ترجمة الشعر من أصعب الترجمات الأدبية على الاطلاق وإن تكن أمتعها ، فللشعر موسيقاه ووزنه وقافيته وتفعيله ومزاجه ورموزه الذي كثيراً مايصعب استكشاف مضامينه باللغة التي كُتبت بها أصلاً فكيف بترجمته إلى لغة ثانية ؟ هناك من قرر أن ترجمة الشعر غير ممكنة ولذلك يجب قراءته بلغته الأم فقط ، وهناك من قرر التساهل في الترجمة بتجاهل الموسيقا والتفعيلة والقافية وأشياء أخرى فترجم الشعر منثوراً وهناك من حاول الحفاظ على شكل مقابل للقصيدة على حساب المعنى ، ولكن كل هذه الخيارات ناقصة ولاتفي بالغرض . والشعر في الثقافات المختلفة يتمتع بنظم وطرائق وأساليب تعبير تختلف من لغة إلى أخرى ومن ثقافة إلى أخرى .

لاشك أن الطرح الأول مرفوض نهائياً ، فالترجمة الشعرية هامة جداً لنقل روائع الشعر العالمي ، ولكن المشكلة أن الترجمة المتسرعة قد تحطّ من قيمة النص الأصلي . فالشعر ، كما قال الاستاذ مراد طربيه «لدى كل أمة ، يكوّن لغة داخل اللغة ، بقواعدها المكتوبة ، وغير المكتوبة ، بمفرداتها ، باحساسها المتأجج الذي إذا ماغيّرنا كلمة أو نقلناها من مكان إلى مكان يشعرنا بأن العمارة قد انهارت » . (نداء الوطن السبت ٢٥ آذار ١٩٩٥ ) . أما أن يُترجم الشعر نثراً فهذا يُفقد الشعر شعريته بالإضافة إلى أن الشاعر يختار كلّ كلمة من كلماته بعناية ودقة ولابد من البحث عن كلمة مقابلة تحقق نفس الغرض . فلابدّ من ذلك من ترجمة الشعر شعراً مع محاولة المحافظة على موسيقاه وإيقاعه ودلالاته وسياق القصيدة وشكلها إذا كان ذلك ممكناً .

لقد نوقشت هذه المسألة من قبل خيرة المترجمين العالميين وتمّ التوصل

إلى الاستنتاج بعد استعراض نماذج شعرية مترجمة أن أفضل من يترجم الشعر هو الشاعر ، بل ذهب البعض إلى القول أن الشعر يجب ألاّ يترجم إطلاقاً إلاّ من قبل شاعر . وفي هذا الطرح وجهة نظر لأن الشاعر هو الوحيد القادر على التقاط الاهتزازات والتجاوب مع ذات الشاعر وايحاءاته المتعددة بكافة مستوياتها . إن ترجمة قصيدة يتطلب فهماً ومعايشة ثقافية للنص الشعري ومن ثم تفكيكه إلى عناصره الأولية وإعادة تركيبه شعراً بلغة ثقافة أخرى وهذه دون شك عملية تحتاج إلى شاعر يستوعب الثقافتين لينقل ليس فقط المحتوى الدلالي للقصيدة وإنما وهج الأصل إذا أمكن ذلك .

وهكذا نرى أن الترجمة عملية ذات علاقة بالثقافة بكل أبعادها ومضامينها وبكل عناصرها من فن وأخلاق وسياسة وتاريخ وتراث ولغة وليست عملية نقل كلمات أو تعابير من قاموس لغة إلى أخرى . وتقع على المترجمين مسؤولية نقل روح الثقافية إذا كان ثمة تواصل يرتجى من تكثيف الترجمات بين آداب العالم وثقافاتها .

فالحساسية للنص هي جزء من الحساسية لثقافة شعب آخر مختلف بكل موروثاته التاريخية وعناصره الحضارية و إذا ماتمت عملية الترجمة بهذه الدرجة من الوعي والمعرفة فإنها تساهم ودون شك في خلق تواصل أدبي وحضاري أفضل بين شعوب العالم على اختلاف معتقداتهم وتراثهم وآدابهم . أخلص إلى القول أن عملية الترجمة شاقة ومكلفة في الجهد والزمن وتحتاج إلى حملة رسالة يكرّسون أنفسهم لنقل تبعاتها مهما كان الثمن . فهل لهيئاتنا الثقافية واتحادات كتابنا أن تبدأ الخطى على هذا الطريق ؟

□□□

# مشكلات حركة الترجمة في سورية

■■■ د. عبده عبّود

هل لحركة الترجمة في سورية مشكلات ؟ أم أنّ كلّ شيء في تلك الحركة على ما يرام ، وليس في الامكان أبرع مما كان ؟ لا أدري ، عزيزي القارئ ، ما رأيك أنت في هذه المسألة . أما أنا فأرى أن لحركة الترجمة في سورية مشكلات جوهرية تمنعها من أن تؤدي الدور المطلوب والممكن . وهذه المشكلات كثيرة ومتشعبة مما يجعل من المستحيل أن يتمكن المرء من عرضها بصورة شافية وافية في مقالة كهذه . وجلّ ما نستطيع فعله هو أن نتطرق إلى بعض من تلك المشكلات وليس إليها كلّها ، علماً بأن عرضاً كهذا سيكون بالضرورة مؤقتاً ومبتوراً بالضرورة . فدراسة مشكلات حركة الترجمة السورية تتطلب وضع دراسات شاملة وعميقة حولها .

يمكن تقسيم مشكلات حركة الترجمة في سورية إلى ثلاثة أقسام رئيسه : قسم يتعلق بالمترجمين وثان يتعلق بالناشرين وثالث يتعلق بالمجتمع . إلاّ أن من الممكن عرض تلك المشكلات من خلال الاجابة عن الأسئلة الآتية : ماذا نترجم ولماذا ؟ من سمح لنا بالترجمة وأعطانا حقوقها ؟ ما هي اللغات التي نترجم عنها ؟ ما أحوال المترجمين من حيث التأهيل والحقوق المادية والمعنوية؟ ما هو الدور الذي تقوم به الترجمة في حياتنا الثقافية ؟

- من المعروف أن حركة الترجمة في سورية لاتستند إلى أية خطّة عامة مدروسة ، أي إلى استراتيجية تنطلق من الحاجات الاجتماعية والثقافية للمجتمع السوري وتعمل على تلبيتها ، وليس هناك أية جهة رسمية أو خاصة تملك استراتيجية كهذه وتعمل وفقاً لها وتحولها إلى برامج على نمط خطة «الألف كتاب» في مصر أو الخطط الطموحة لبعض دور النشر اللبنانية والمصرية . صحيح أن منشورات وزارة الثقافة تنطوي على شيء من التخطيط، ولكنه تخطيط جزئي وأوّلي لايرقى إلى مستوى الخطة الاستراتيجية التي وضعت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم خطوطها العامة (١) . إن أعمال الترجمة في هذا القطر تتم بمبادرات فردية تستند إلى تقديرات ونزعات شخصية لأشخاص يعملون في حقلي الترجمة والنشر . وليس هناك أية استراتيجية عامّة توجه حركة الترجمة بأكملها ولااستراتيجيات جزئية لناشرين يضعون نصب أعينهم تحقيق أهداف ثقافية معيّنة . أما الاعتبار الحقيقي الذي يوجه حركة الترجمة - إذا استثنينا منشورات وزارة الثقافة والتعليم العالي ، والجهات الرسمية الأخرى - فهو الاعتبار التجاريّ الذي يتحكم في إلى حدّ كبير في اختيار الأعمال المترجمة . هل الكتاب «ببيع» أم لا؟ ذلك هو السؤال الوحيد الذي يطرحه الناشر السوريّ . ولذا نجد أن حركة الترجمة في سورية حركة تغلب عليها العشوائية والاعتباطية والسطحية ، إنها حركة ذات طابع تجاري بالمعنى المبتذل للكلمة ، لابالمعنى المتطوّر الذي ينطبق على دور النشر في الأقطار المتقدمة وفي بعض الأقطار العربية . إن دور النشر الخاصة السورية ، وهي أشبه بدكاكين ، لا تراث لها ولا رصيد ، تقدّم للقارئ السوري في ميدان الترجمة ، من كل واد عصا ، تقدم له من الأعمال الأدبية والفكرية والعلمية ما كان سهلاً وسطحياً وقابلاً للترويج تجارياً وتحرمه من الأعمال العميقة الصعبة الباقية التي يمكن أن تخدم التنمية الثقافية للمجتمع على المدى الطويل ، فتلك أعمال يتطلب نقلها إلى العربية بذل جهد ترجمي كبير ولا تعود على الناشر

بالربح المادي السريع الذي يتلهف إليه . أين دور النشر السورية مما ينشره بعض دور النشر السورية مما ينشره بعض دور النشر اللبنانية والمصرية من ترجمات ذات بعد ثقافي استراتيجي ، كالمكتبة الهيجلية التي تصدر عن «دار التنوير» اللبنانية على سبيل المثال ؟! إذا استثنينا ما يصدر ضمن منشورات وزارة الثقافة السورية من ترجمات يمكننا القول إن ما تقدمه دور النشر السورية على صعيد الترجمة بائس جداً من حيث نوعيته . فماذا عن الجانب الكمّي للمسأله ؟

من الناحية الكمية فإن ما يصدر في سورية من ترجمات محدود وقليل جداً بالمقياسين العربي والدولي : عربياً بالمقارنة مع ما يصدر في لبنان ومصر وتونس والمغرب والعراق والكويت ، ودولياً بالمقارنة مع ما يصدر في أيّ قطر أوربي يقلّ عدد سكانه عن عدد سكان سوريا ، كالدانيمارك ، التي يصدر فيها سنوياً قرابة ٥٠٠٠٠ كتاب مترجم ، وفقاً لإحصائية نشرتها منظمة اليونسكو ، بينما لا يزيد عدد ما ينشر في سورية من كتب مترجمة على (١٠٠) كتاب سنوياً ، أي بنسبة (١) إلى (٥٠٠) . وهكذا يضاف بؤس كمّي إلى البؤس النوعي لحركة الترجمة السورية ، التي يعدّ غياب التخطيط الاستراتيجي أبرز سماتها .

ومن الملاحظ أيضاً أن جل ما يصدر في سورية مترجمات يتم عن لغتي مصدر أجنبيتين رئيستين هما الفرنسية والإنكليزية . أضيفت إليهما في الأعوام القليلة الأخيرة اللغة الروسية ، أما اللغات الأوربية وغير الأوربية الأخرى فهي غائبة عن حركة الترجمة إلى حدّ كبير ، وكأن تلك اللغات لا تحوي ما يستحق أن يترجم إلى العربية من آثار أدبية وفكرية وعلميّة . إن السبب الرئيس لهذه الظاهرة هو نظام تعليم اللغات والآداب الأجنبية السائد في المدارس والجامعات السوريّة ، ذلك النظام الذي حصر تعليم تلك اللغات والآداب في لغتين وأدبين هما اللغة الانكليزية واللغة الفرنسية وآدابهما ، واستبعد اللغات والآداب الأجنبية

الأخرى كلها ، بما في ذلك لغات الأمم المجاورة كالتركية والفارسية ، واللغات الأوربية رئيسة كالايطالية والاسبانية والألمانية والبرتغالية والروسية ، ولغات الصين واليابان وشبه الجزيرة الهندية . ونظراً لأن تلك اللغات تحوي كنوزاً ثقافية .

أدبية وعلمية وفكرية ذات قيمة عالمية لايمكن تجاهلها ، فإن تلك الأعمال تترجم إلى العربية عن لغة وسيطة ، لا عن لغاتها الأصلية . فإذا أخذنا اللغة الألمانية مثالاً نجد أن معظم ما ترجم إلى العربية من مؤلفات كانت وهيجل وماركس ونيتشه وفرويد ويوفغ وكافكا وبريشت وهيسه وهايديجي قد ترجم عن لغة وسيطة ، مما ضاعف التشويه الترجمي الذي تعرضت له تلك الأعمال . إن ظاهرة الترجمة عن لغة وسيطة تعدّ من أخطر الظواهر التي تعاني منها حركة الترجمة في سورية وفي العالم العربي بصفة عامة . أما غياب الترجمة عن لغات أجنبية رئيسة ، غربية وشرقية ، فهو يحرم المجتمع العربي السوري من التواصل ثقافياً مع الأمم صاحبة تلك اللغات ، ويجعل تواصلنا الثقافي الخارجي تواصلاً مشوهاً غير متوازن . وهذا ما فتح الباب على مصراعيه للحديث عن تبعية ثقافية . ولحسن الحظ فقد طرأ شيء من التحسن على هذه الوضع ، في الأعوام الأخيرة فيما يتعلق بالترجمة عن الروسية والاسبانية والألمانية والتركية ، ولكن حركة الترجمة في سورية ما زالت بعيدة عن الوضع المطلوب فيما يخصّ لغات أجنبية كثيرة أخرى .

وثمة مسألة جوهرية أخرى نعدها إحدى القضايا الكبرى لحركة الترجمة في سورية ، ألا وهي مسألة حقوق الترجمة . فسورية ، كما هو معروف ، لم توقع بعد المواثيق الدولية المتعلقة بحقوق التأليف والترجمة ، وهي لا تلتزم بهذا النوع من حقوق الملكية الثقافية والفكرية وكل ما صدر في سورية من ترجمات قد صدر دون الحصول على موافقة دور النشر الأجنبية التي تملك حقوق الطبع والترجمة . وهذه مسألة على درجة كبيرة من الخطورة ، فهي

تسيء إلى السمعة الخارجية لسورية ، وتؤدي إلى تصنيفها في عداد الدول التي لا تحترم حقوق الملكية الفكرية ، التي تمثل حقوق الترجمة أحد جوانبها الرئيسة . كذلك فإن الجهات صاحبة حقوق الترجمة قد لا تسكت طويلاً على ما يجري في بلادنا من انتهاك لتلك الحقوق ، وسيأتي اليوم الذي تثير فيه هذه المسألة على أعلى المستويات وأوسعها . فالعالم المعاصر قد تحوّل إلى «قرية كونية» كل فيها مكشوف ومعروف للجميع ، ولا مجال فيه لتغطية الشمس بالغربال . وأحدث وأبرز مثال على ذلك ما جرى مؤخراً بين الولايات المتحدة وجمهورية الصين الشعبية فيما يتعلق بتجاوزات الأخيرة على الملكية الفكرية والثقافية . فقد فتحت لها الولايات المتحدة ذلك الملف وأثارت معها المشكلة على أعلى المستويات السياسية ، وهددتها باتخاذ عقوبات تجارية ضدها ، مما أجبر الصين على الاعتراف بحقوق الملكية الثقافية واحترام ما يترتب على تلك الحقوق من التزامات .أما بالنسبة إلينا في سورية فإن المسألة مسألة وقت ، ليس أكثر ، ومن المؤكد إننا سنجد أنفسنا قريباً في مواجهة استحقاقات حقوق التأليف والترجمة وغيرها من مسائل الحقوق الفكرية والثقافية ، فلماذا الانتظار إلى اللحظة الأخيرة ؟!

ومن عقابيل عدم احترام حقوق الترجمة في بلادنا ما نشهده من تعدد لترجمة العمل الأدبي والفكري والعلمي الواحد . ومن أحدث الأمثلة على ذلك كتاب المنظّر الأمريكي نعوم تشومسكي : «روع الديمقراطية» . فقد صدرت ترجمتان عربيتان مختلفتان لذلك الكتاب في وقت واحد تقريباً : ترجمة سورية أنجزها الأستاذ فاضل جتكر ، وأخرى لبنانية صدرت عن مركز دراسات الوحدة العربية . الترجمة اللبنانية ترجمة قانونية مرخصة ، أما الترجمة السورية فهي - تهريب - تمت دون إذن الناشر الأجنبي صاحب حقوق التأليف والترجمة . ومن الأمثلة الحديثة أيضاً كتاب النقد الأدبي في القرن العشرين للناقد الفرنسي جان - رايفتاوييه . فقد صدرت في وقت واحد تقريبا ترجمتان سوريتان لذلك

الكتاب ، ترجمة حلبية قام بها الدكتور منذر العياشي ، وترجمة دمشقية أنجزها الدكتور قاسم مقداد وقد صدرت ضمن منشورات وزارة الثقافة بدمشق . والترجمتان كلتاهما غير قانونيتين . ومن الحالات الشهيرة في هذا المجال حالة كتاب «الديمقراطية الفرنسية» للرئيس الفرنسي الأسبق جيسكار ديستان . ففي الوقت الذي صدرت فيه ترجمة لبنانية مرخصة لذلك الكتاب صدرت ترجمة سورية غير مرخصة قام بها الدكتور حافظ الجمالي ، وكادت المسألة تتفاعل في الصحافة ووسائل الإعلام ، ولكنها «لفلفت» في اللحظة الأخيرة . فلماذا نهدر جهودنا الترجمية والطباعية بهذه الطريقة ؟! صحيح أن ظاهرة تعدد الترجمات لا ترجع إلى مسألة حقوق الترجمة فحسب ، بل لها خلفيات وأسباب أخرى ، وصحيح أن تعدد الترجمات قد يكون مفيداً ومسوّغاً ، ولكن هذه مسألة ثانية .

تتصرف دور النشر الخاصة السورية وكأنه لا يوجد شيء في هذه الدنيا اسمه «حقوق الترجمة» ، فتنشر ما طاب لها من الكتب المترجمة ، خصوصاً «البييّع» منها، دون أن تسأل الجهات الأجنبية صاحبة تلك الحقوق . وكأن المسألة لا تعنيها من قريب أو بعيد . أما وزارة الثقافة بدمشق فقد تفتقت أذهان القائمين فيها على شؤون الترجمة والنشر عن حل عبقري لتلك المشكلة . فقد ألقت مديرية الترجمة والتأليف في تلك الوزارة مسؤولية حقوق الترجمة على عاتق المترجم نفسه ، ففرضت عليه أن يوقع تعهداً بأنه قد حصل على حقوق الترجمة من الناشر الأجنبي المعنيّ !!

وهذه مهزلة مأساوية ، أي تراجيكوميديا كبيرة . فحقوق الترجمة ملك للناشر الأجنبي ، والحصول على تلك الحقوق يكون من قبل الناشر السوري ولصالحه ، أما المترجم فإن مهمته تقتصر على إنجاز عملية الترجمة ، أي نقل النصّ من لغته الأصلية إلى اللغة العربية لقاء مكافأة محدّدة . فكيف نلقي على عاتق المترجم المسكين ، الذي يقتات من فتات الموائد ، مسؤولية ما تقدم عليه وزارة الثقافة ، وهي جهة حكومية رسمية ، من تجاوزات على حقوق الترجمة

والملكية الثقافية ؟! وهل يعقل أن تتملص جهة رسمية من مسؤولية حقوق الترجمة ، وذلك بأن تحملها للمترجم المسكين ؟! وفي مطلق الأحوال فقد حان الوقت لوقفة جادة ومسؤولة أمام مشكلة حقوق الملكية الثقافية والفكرية في هذا البلد ، وبحلّ تلك المشكلة تحلّ مشكلة حقوق الترجمة باعتبارها وجهاً من وجوه المشكلة الأمّ .

ومن المشكلات الرئيسة لحركة الترجمة في بلادنا مشكلة الحقوق المادية والمعنوية للمترجمين ، وهي مشكلة تتجلى في تدني أجور الترجمة ومكافآتها إلى درجة يمكن معها القول إن المترجم السوري يعمل بصورة شبه مجانية . أما الجهة التي تهضم حقوق المترجمين فهم الناشرون ، لا فرق جوهرياً في ذلك بين القطاع الخاص والقطاع العامّ. إن الناشر السوري المعاصر ، الذي ليس له تقاليد وتراث في مجال النشر ، هو تاجر ، أو بالأصح «دكنجي» شرقي متخلف ، يتعامل مع الترجمات كما يتعامل التاجر مع أية سلعة أخرى ، أي وفقاً لقيمتها التبادلية ، ويتعامل مع المترجم نفسه كأنه عامل موسمي أو منزليّ ، يشتري منه البضاعة بطريقة لا تحفظ حقوقاً ولا تخضع لضابط أو قانون . فهو لا ينظم للمترجم عقد ترجمة حقيقياً يحدد فيه بوضوح ما للمترجم من حقوق . وإذا نظم له عقداً كهذا فإن ذلك العقد يكون شكلياً ليقدم إلى «المالية» أما في الواقع فإن الناشر السوريّ يشتري الترجمة بطريقة «المشايله» أو «الشغل على القطعة» ، فيدفع للمترجم مبلغاً مقطوعاً لقاء تنازله عن كل ماله من حقوق حاضرة ومستقبلية . وفي الحالات التي يحرر الناشر للمترجم عقداً يحفظ له بعض الحقوق ، كأن ينصّ العقد على حق المترجم في تقاضي مبلغ ماليّ إذا أعيد طبع الكتاب ، أو أن يتقاضى نسبة مئوية من ثمن النسخ المباعة ، فإن المترجم لا يستفيد من ذلك شيئاً . فأنى له أن يعرف عدد الطبعات أو عدد النسخ المطبوعة أو المباعة ؟!

إن الناشر السوري يتفنن في التحايل على حقوق المترجم . وقد نجح في ذلك شرّ نجاح . أليست التجارة شطاره ؟!

والناشر السوري يختار من المترجمين أقلّهم تكلفة وأدناهم أجراً ، وإن تم ذلك على حساب نوعية الترجمة وجودتها . وهذا ما هو حاصل فعلاً . فالمترجم الذي يقبل بالمكافأة المتدنية التافهة هو المترجم الضعيف المغمور الذي ليس له اسم أو شهرة ولا يمتلك موهبة ترجمية كبيرة . أما المترجم الموهوب الجيد فهو لا يقبل بأن يعمل تحت شروط مجحفة مذلّة كتلك الشروط التي يسعى الناشر السوري لفرضها على المترجم . إن المترجم الجيّد يفضل أن يقلع عن الترجمة وأن يهجرها إلى مضمار آخر على القبول بشروط كهذه . وهذا ما حدث ويحدق بالفعل ، فكبار المترجمين في هذا البلد معرضون عن الترجمة ، جزئياً أو كلياً ، ومشغولون عنها بالبحث عن لقمة العيش في مجالات أخرى غير الترجمة الثقافية ، كتدريس اللغات الأجنبية والمراسلات التجارية والترجمة المختلفة ، وما شابه ذلك من نشاطات وأعمال . ومن الملاحظ في هذا السياق أن المترجم السوري يسعى إلى نشر إنتاجه الترجمي خارج سورية ، في لبنان أو قبرص ، وهذه خسارة للحياة الثقافية السورية . إن ساحة الترجمة الأدبية والعلمية في سورية فقيرة من المترجمين اللامعين الموهوبين ؛ هي ساحة ثقافية مهمّشة ، متروكة للمغمورين ومتوسطي الموهبة من المترجمين ، ينتجون فيها ترجمات هزيلة تتناسب مستوياتها ودرجات جودتها مع كفاءة أولئك المترجمين ومواهبهم وما يقدّمه لهم الناشرون السوريون من مكافآت .

أما المترجمون المتميزون المتألقون فقد هاجروا من البلاد أو هجروا الترجمة ، ومن بقي منهم فهو يعمل في ظل ظروف بالغة الصعوبة ، تحركه دوافع مثالية تقدّم له شيئاً من العزاء .

وللجهات الحكومية والرسمية السورية ، وفي مقدمتها وزارة الثقافة ، أسلوبها الخاص في هضم حقوق المترجمين . فهي لا تكتفي بأن تُحمّل المترجم مسؤولية حقوق الترجمة نيابة عنها ، بل تفرض عليه أن يوقع صك تنازل عن الترجمة بدلاً من أن تنظم له عقد ترجمة . أما المكافأة التي ترفعها له وفقاً لتعرفة لا تتغير إلاّ كل عشر سنوات تقريباً ، فهي لا تحسب على الصفحة ، ولا

على السطر ، بل على الكلمة . ولوزارة الثقافة فهمها الخاص للكلمة . فهي لا تعد حروف الجر والعطف والضمائر كلمات ، علماً بأن ترجمة كلمات من هذا النوع قد يتطلب من المترجم جهداً ترجمياً يفوق الجهد الذي تتطلبه الكلمات الأخرى التي تحتسبها وزارة الثقافة . وللكلمة تسعيرة ذات سقف لا يعطى إلاّ لكبار المترجمين ، ولكن تلك التسعيرة متدنية بحيث تجعل المكافأة التي تعود بها الترجمة على المترجم هزيلة لا تسمن ولا تغني من جوع ، ولو قرر مترجم أن يحترف الترجمة وأن يعيش مما تدرّه عليه من مكافآت ، فإنه سرعان ما سيجد نفسه مضطراً لأن يختار بين الموت جوعاً وبين التراجع عن قراره . ووزارة الثقافة ترفض بإصرار عجيب لا تفسير له أن تعيد طباعة كتبها المترجمة (وغير المترجمة) مهما كان الطلب عليها كبيراً ، وبالتالي فإن إمكانية استفادة المترجم من تعدد الطبعات غير واردة أصلاً . وإذا أضفنا إلى ذلك حقيقة أن الوزارة المذكورة ترفض بالإصرار نفسه أن تباع كتبها وتسوّق في المكتبات داخل سورية وخارجها ، وأنها تصرّ على حصر البيع في المراكز الثقافية التابعة لها ، مما يحرم منشوراتها من فرص التوزيع والبيع والانتشار والوصول إلى أكبر عدد من المتلقين ، أدركنا حجم وأبعاد المشكلة التي تعاني منها حركة الترجمة في سوريا مع جهة رسمية حكومية تعدّ أكبر ناشر للترجمات في هذا البلد .

وثمة ضرب من مشكلات حركة الترجمة في سورية يتعلق بالمترجمين أنفسهم ، وتحديداً بإعدادهم اللغوي والثقافي والمهني . ومن الملاحظ على هذا الصعيد أننا نفتقر بشدّة إلى المؤسسات التعليمية التي تعدّ المترجمين وتدرّبهم وتؤهلهم لممارسة عملهم بنجاعة وكفاءة . صحيح أن دراسة الأدبين الإنكليزي والفرنسي في جامعاتنا تحوي مقرراً يدعى «الترجمة» ، وأن بوسع خريجي هذين الأدبين أن يدرسوا سنة إضافية وأن يحصلوا في نهايتها على «دبلوم الترجمة» ، ولكن ذلك لا يكفي لإعداد وتأهيل ما يحتاج إليه مجتمعنا من مترجمين . فهذا المجتمع لا يحتاج إلى مترجمين عن اللغتين السابقتي الذكر

فحسب ، بل يحتاج إلى مترجمين في لغات أجنبية كثيرة أخرى ، غربية وشرقية، أوربية وغير أوربية . إنه بحاجة إلى مترجمين في مجال اللغات الحيّة الرئيسة في العالم . كذلك فإن الترجمة قد تحولت في زماننا إلى علم مستقل ، له معاهده وكلياته وأقسامه التي تدرّس الترجمة وتعد المترجمين نظرياً وعملياً وتمارس البحث العلمي في مضمار الترجمة . إن كليات الترجمة وأقسامها موجودة في العديد من جامعات الأقطار المتقدمة ، وفي بعض جامعات الأقطار المتقدمة ، وفي بعض جامعات أقطار عربية كمصر وليبيا والسعودية والسودان والمغرب والعراق . أما في سورية فليس هناك جامعة واحدة فيها كلية أو معهد أو قسم للترجمة . إن المترجمين السوريين يعلمون أنفسهم بأنفسهم ، بطريقة المحاولة والخطأ . ومع أننا نحترم هذا النوع من العصامية والتعليم الذاتي ، فإننا نرى أن الوقت قد حان لأن تولي جامعاتنا الترجمة قسطاً أكبر من الاهتمام، وأن تتبوأ تدريس الترجمة وإعداد المترجمين في تلك الجامعات المكان الذي يتناسب مع دورها في التنمية الثقافية وفي العلاقات الدولية وحوار الثقافات .

ومن المسائل التي لابد من التحدث عنها في سياق الحديث عن مشكلات حركة الترجمة في سورية مسألة التنظيم المهني للمترجمين . فالمترجمون شريحة واسعة من العاملين الثقافيين لها أمورها ومصالحها الخاصة بها مما يستدعي أن يكون لها تنظيم مهني خاص . فهناك في أقطار العالم المتحضر كلها روابط وجمعيات واتحادات للمترجمين ، ترعى مصالحهم ، وتدافع عن حقوقهم وتساهم في تأهيلهم وتطوير كفاءاتهم ، وتحقق التواصل بينهم . وقد شكلت تلك الاتحادات فيما بينها رابطة أو فدرالية دولية تدعى اختصارا (FIT) ، لها أمانة عامة مقرها الحالي لندن . أما في سورية فقد أفسح اتحاد الكتاب العرب للمترجمين (الثقافيين) لهم مجال الانتساب إليه كأعضاء ، وأحدث لهم في إطاره عام ١٩٨٦ جمعية خاصة بهم هي «جمعية الترجمة» ، التي تضم حالياً ما يناهز خمسين عضواً . وقد سعت تلك الجمعية إلى رعاية المترجمين السوريين وتطوير حركة الترجمة في سوريا ، وذلك من خلال النشاط التنظيمي

والثقافي الذي تمارسه . وفـي مقدمـة الأمـور التـي نـاضلت الجمعيـة مـن أجلهـا «عقد الترجمـة» الـذي ينظم علاقـة المترجم بالناشـر ويحفظ للمـترجم حقوقـه الماديـة والمعنويـة . وبعد نقـاش طويـل ودراسـة مستفيضة لكل جوانـب هـذه المسألة ، ولاسيما القانوني منها ، توصلت الجمعيـة إلـى عقـد ترجمـة نموذجـي أقرّه اتحاد الكتاب العرب وتبناه ، ولكن العمل بذلك العقد يُشترط تعاون الناشرين وتجاوبهم ، وهذا ما لا توجد مؤشرات كثيرة لتوافره . كذلك فإن انضواء جمعية الترجمة تحت لواء اتحاد الكتاب العرب قد قيد حركتها وحدّ من نشـاطها ومنعهـا من أن تقوم بدور فاعل في إطار الفدرالية الدولية للمترجمين واتحاد المـترجمين العرب . كما أدى وجود جمعية في كنف اتحاد الكتّاب إلى استبعاد قسم كبير جـداً من المترجمين الذين ليس لهم إنتاج ترجمي منشور (كتابان على الأقل) يمكنهـم من الانتسـاب إلـى الاتحـاد واكتساب عضويتـه . ومـن الفئـات التـي حرمـت مـن عضوية الجمعية ومن رعايتها المترجمون الفوريون والمحلفون . وهمـا فئتـان لهما أهمية كبيرة . كذلك فإن إحداث جمعية للترجمة داخل اتحـاد الكتـاب العرب لم يؤد إلى تحوّل في موقف الاتحاد من الترجمة . فنسبة الكتب المترجمة ضمـن منشورات الاتحاد متدنية جداً ولا تسـتحق الذكـر ، ولا مـع حجم الجمعيـة وعـدد أعضائها . وإلى اليوم لم ينفّذ الاتحاد أي مشـروع ترجمـة ذي أهميـة ، كـإصدار سلسلة كتب تضم مختارات من الآداب الأجنبية ، أو إصدارسلسـلة كتـب باللغـات الأجنبية تحوي مختارات من الأدب العربي السوري . وعمومـاً يمكـن القـول إن جمعية الترجمة لم تتمكن من القيام بدور فاعل داخل اتحـاد الكتـاب العرب ، ولا من التأثير بصورة واضحة على أوضاع حركة الترجمة فـي سورية ولا بـد مـن أن تمثل المـترجمين السـوريين فـي المحـافل الخارجيـة . فقيامهـا بذلـك الـدور مرهون بحرية الحركة وبالاستقلالية وبمراعـاة خصوصيـة وضعهـا داخـل اتحـاد الكتـاب العرب . أمـا الحلّ الأمثـل لهـذه المسـألة فهـو إقامـة جمعيـة خاصـة بـالمترجمين السـوريين ، أسوة بجمعيـات المـترجمين فـي العديـد مـن الأقطـار العربية والأجنبية .

وبعد : فلحركة الترجمة في سورية قضايا ومشكلات كثيرة أخرى ، لم أتطرق إليها في هذه المقالة ، التي أريد لها أن تكون فاتحة حوار عربي سوري حول حركة الترجمة في قطرنا . فبالحوار الهادئ الموضوعي نعي مشكلاتنا الثقافية ونتقدم نحو حلّها . والترجمة قضية ثقافية رئيسة تستحق أن ندخل في حوار حولها . وما قدمته في هذه المقالة يمكن أن يكون ورقة عمل لحوار كهذا فما رأيك عزيزي القارئ ؟ .

□□□

# مستقبل حركة الترجمة في الوطن العربي

■■■ شحادة الخوري [1]

الحديث عن الترجمة شاقٌ ومفيدٌ وممتع ، شاقٌ لأن الباحث فيها كالغائص في بحر واسع يكاد لا يدرك ساحله لاتساع مداها وتشعُب طرقها ووعورة مسالكها؛ ومفيد لأن الترجمة نبع ثقافة وبسطة علم ، وكل جهد يبذل لتمهيد سبلها جهد نافع ، وكل سعي لقطف ثمارها سعي نبيل ؛ وممتع إذ لا متعةَ إلا بعد مشقة، وإذا عثر الباحث فيها على لؤلؤة صغيرة نسي ما كابد من سهر وضجر وأحسَّ بفرحة من حقق هدفاً عزيز المنال .

وبعد فما واقع الترجمة اليوم في الوطن العربي ؟ قبل كل شيء أود أن أرسم حدوداً للموضوع . فالمراد بالترجمة هنا ، نقل المعارف والآداب والعلوم المختلفة من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية ولنسمها الترجمة الثقافية وبهذا التعريف تخرج من دائرة البحث أنواع الترجمة الأخرى كالترجمات الاقتصادية والمالية والسياسية والقانونية والوثائقية التي تقتضيها أعمال الدوائر والمؤسسات الرسمية والخاصة ووسائل الإعلام والأفراد ، وتخرج كذلك الترجمة

---

(١) – خبير وحدة الترجمة بإدارة الثقافة في المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، سابقاً .

الشفهية والكتابية في المؤتمرات والندوات والإجتماعات الإقليمية والدولية ، والترجمة الآلية التي تتطور وتزداد انتشاراً في الحقبة الأخيرة .

ولئن كانت الترجمة بوصفها للأفكار والمعاني من لغة إلى لغة قديمةٍ قِدمَ المجتمعات لأنها وسيلة الاتصال بين الجماعات المختلفة الألسن ، في حالات السلم والنزاع على السواء ، وفي شؤون التجارة والسياسة وغيرها من الشؤون ، فإن الترجمة الثقافية إنما تظهر في المجتمعات المستقرة الآخذة بأسباب المدنية والحضارة عندما تشعر جماعة بحاجتها إلى اقتباس المعارف والعلوم من جماعة أخرى أو الإفادة من إبداعها في الآداب والفنون .

ولعل اول حركة غنية وواسعة ومنظمة للترجمة الثقافية بين الأمم ولغاتها ، هي الحركة التي بدأت عند العرب زمن الدولة الأموية ثم اتسعت ونشطت في العصر العباسي .

وقد تميزت هذه الحركة بتعدد مصادرها : اليونانية والفارسية والهنديةوغيرها ، وشمول نطاقها : الفلسفة والطب والهندسة وعلوم عديدة أخرى ، وبتنظيمها المحكم إذ كانت تتم بإشراف الدولة وبأموالها « بيت الحكمة ببغداد » وبفضل هذا كله استطاعت أن ترسي أسس نهضة علمية عربية أغنت المعرفة البشرية والحضارة الإنسانية .

وعندما استيقظت أمتنا العربية ، في العصر الحديث ، في مطلع القرن الماضي ، واجهت مثلما واجهت في القرن الثاني للهجرة علوماً وآداباً وفنوناً قد أحرزت في الغرب تقدماً كبيراً ، فأقبلت على اقتباس هذه المعارف ، متخذة الترجمة وسيلة لذلك . ونحن مازلنا ، بعد انقضاء ما يقرب من قرنين من الزمن في غمرة هذه المرحلة .

وأما دراسة الترجمة في الوطن العربي لا في قطر عربي واحد ، فإطار سليم للبحث لأن الوطن العربي في منظور الثقافة واللغة العربيتين وحدة لا

تتجزأ ، والترجمة ، بوصفها نتاجاً ثقافياً لغوياً ، تخضع في جميع الأقطار العربية لظروف وشروط متشابهة ومتقاربة ، وإن تفاوتت اهتمامات هذه الأقطار وإسهاماتها في هذا المجال .

وقبل أن نتحدث عن حركة الترجمة اليوم تمهيداً لتصور مستقبلها ، يحسن بنا أن نفرق بين الوسيلة والغاية إن الترجمة ليست غاية بذاتها و لا هي ترف فكري أو متعة ذهنية ، وإن كان ممكناً أن تكون كذلك أحياناً ، ذلك انها في المقام الأول وسيلة لتحقيق غاية ، والغاية هي بناء ثقافة عربية أصيلة موصولة الجذور بتراثنا الفكري العربي ومنفتحة على ما حقق الفكر البشري من إبداعات واكتشافات في حقول المعرفة المختلفة خلال القرون الأخيرة .

إن وطننا العربي الكبير الذي يمتد على رقعة واسعة من الأرض ويضم نحواً من مئتي مليون نسمة وتشد أجزاءه التي تبلغ عدتها اثنتين وعشرين دولة صلات وثيقة منبثقة من حقائق الجغرافيا والتاريخ ووحدة التراث واللغة والمصير ، يجهد منذ بداية يقظته المعاصرة إلى رد التحديات التي تواجهه وتحقيق مشروعه النهضوي الوحدوي الشامل لتعود إلى أبنائه قدرة المشاركة في صنع المعرفة العلمية والتقانية ويتجاوز مرحلة التلقي والإستهلاك إلى مرحلة الفعل والعطاء .

إن هذه النقلة ، تعتمد فيما تعتمد من وسائل ، ترجمة ثمرات العلم التي توصل اليها العالم المتقدم كي نبدأ من حيث وصل ، وثمرات الأدب التي تساعد على بناء الإنسان بناءً سوياً .

ولكن هل حققت الترجمة الغرض منها ؟ وهل أدت في نوعها وكمها إلى خدمة الغاية المرتجاة ؟ وهل وفرت لها الشروط اللازمة ؟ وما هي مقومات الأداء الصحيح ، وكيف نسد الفجوات لنبلغ بالترجمة الهدف المنشود ، بل كيف نعقلنها مستقبلاً توفيراً للوقت والجهد والمال ؟ .

## ١ - واقع الترجمة في الوطن العربي :

إن تقديم عرض وافٍ ودقيق لواقع الترجمة في الوطن العربي ليس بالأمر اليسير ، بسبب اتساع الوطن العربي وتفاوت حجم هذا النشاط الثقافي بين قطر وآخر ، وعدم توافر المعلومات الإحصائية الكافية عن المترجمات والمترجمين .

ولعل خير مرجع حول هذا الموضوع هو الكتاب الذي وضعته وأصدرته المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في جزأين أولهما صدر عام ١٩٨٥ وثانيهما عام ١٩٨٧ بعنوان « دراسات عن واقع الترجمة في الوطن العربي ». ويضم هذا الكتاب دراسات كتبها مختصون أكفياء عن واقع الترجمة في سبعة عشر قطراً عربياً . وقد قمت بوصفي خبيراً لوحدة الترجمة بإدارة الثقافة في المنظمة المذكورة آنذاك بوضع دراسة تحليلية موسعة لما اشتملت عليه الدراسات المذكورة .

هذا ونحاول رسم هذا الواقع ، قدر المستطاع ، بالحديث عن طرفي العملية الثقافية وهما الكتاب المترجم والشخص المترجم تمهيداً لتقويمها ويتخلل هذا الحديث بيان الإجراءات اللازمة لإيجاد مستقبل أفضل لعمل الترجمة .

### أولاً - الكتاب المترجَم :

إن الكتاب ، في الترجمة الثقافية هو حجر الزاوية ونقطة الإنطلاق ، لأنه هو الذي يحمل للقارئ غذاء العقل والعاطفة والخيال . فأي كتاب نترجم ، وإلى أية مؤلفات نتوجه ، وثمرات المطابع في العالم أكثر من أن تحصى ؟ وهل ثمة معايير للاختيار ، مع العلم بأن عملية الترجمة تتطلب وقتاً وجهداً ومالاً ؟

. إن اختيار الكتاب للترجمة غالباً ما يتم من قبل المترجم ، إذ يكون قد أطلع عليه مصادفة أو زكاه له أحد أصدقائه ، أو يكون الكتاب ذا صلة

باختصاصه أو هوايته . وقد يتم الاختيار من قبل الناشر إذ يغريه بالكتاب خبر يبلغه أو ظنّ يخامره بأنه سيلقى نجاحاً ويحقق أرباحاً ، فيبحث عن شخص يكلفه بالترجمة لقاء أجر .

إن هذا الإختيار مشوب بالمغامرة لأنه لا يستند إلى معايير موضوعية بل هو يرتكز إلى ذوق شخصي أو نفع مرتقب فهو قد يصيب حيناً ويخطئ حيناً آخر.

وعندما قامت مؤسسات للترجمة والنشر في بعض الأقطار العربية ، بعد الحرب العالمية الثانية ، حكومية أو خاصة كوزارات الثقافة ووزارات الإعلام واتحادات الكتاب ودور النشر الأهلية ، أخذت هذه المؤسسات تتولى الإختيار ، اعتماداً على آراء العاملين فيها وخبراتهم ، أو استناداً إلى مشورة لجان فنية تشكل لهذا الغرض .

وفي الحقيقة ، يعد هذا الأسلوب في الإختيار خطوة مهمة نحو الأفضل.

وإنطلاقاً من هذا الواقع ، وسعياً لبلوغ مستقبل أفضل لعمل الترجمة ، نعتقد أن الطريق المثلى هي أن توضع على مستوى قطر عربي ثم على المستوى العربي عامة ، خطة للترجمة ترمي إلى تلبية الحاجات الفعلية للمجتمع العربي في المرحلة الراهنة من تطوره الإقتصادي والإجتماعي والثقافي ، كيما تشكل الترجمة استثماراً نافعاً في تكوين الإنسان العربي المعاصر ، وتسهم في إنجاح خطط التنمية على المستويين القطري والقومي .

. أما نشر الكتاب المترجم فتنهض به مؤسسات للتأليف والترجمة والنشر ، حكومية أو خاصة ، وقد يفعل ذلك أفراد على نفقتهم الخاصة , ولكن العمل البيبلوغرافي كان مقصراً في متابعة عملية النشر فلم يجر حتى الآن إحصاء شامل لما ترجم من كتب من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية من بداية عصر النهضة حتى اليوم .

يبد أنه مـن المفيد أن نشير إلـى الجهـود التـي بذلتهـا المنظمـة العربيـة للتربية والثقافة والعلوم في هذا المجال فقد قامت بالتعاون مع المنظمة العالميـة للتربية والعلم والثقافة ( اليونسكو ) بتنفيذ مشروع تجريبي عام ١٩٧٦ لحصر الكتب العلمية التي ترجمت في عدد من الدول العربية خلال الفترة من ١٩٧٠ ـ ١٩٧٥ تضمن بيانات بيلوغرافية عما نشر من ترجمات في خمس دول عربية هـي : الجمهوريـة التونسـية ، الجمهوريـة الجزائريـة ، الجمهوريـة العربيـة السـورية ، الجمهورية العراقيـة ، جمهوريـة مصـر العربيـة ، اسـتناداً إلـى استمارات خاصة أعدت لهذا الغرض . وقد بلغ عدد الكتب العلميـة المترجمـة المدونة في هذه المجموعة ( ٨٧٢ ) كتاباً موزعة كما يلي :

| التوزيع حسب الدول | | التوزيع حسب الموضوعات | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| الجمهورية التونسية | ٩ | المنطق | ٣ | علم السياسة | ١٠٣ |
| الجمهورية الجزائرية | ١٢ | الرياضيات والفلك | ٤٠ | علم النفس | ٤٦ |
| الجمهورية العربية السورية | ٨١ | الفيزياء والكيمياء | ٥٢ | فنون وآداب | ٤٨ |
| الجمهورية العراقية | ٥٦ | البيولوجيا والجيولوجيا | ٤٥ | علم الاجتماع | ٥٦ |
| جمهورية مصر العربية | ٧١٤ | الزراعة | ٠١ | الأخلاق | ٠٣ |
| المجموع | ٨٧٢ | الطب | ٢٦ | الفلسفة | ٢٣ |
| | | التكنولوجيا | ٧٩ | الديانات | ٠٣ |
| | | المجموع | ٢٤٦ | المكتبات | ١٠ |

| التوزيع حسب الدول | | التوزيع حسب الموضوعات | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | الانتروبولوجيا | ٥ | الرياضة | ١٤ |
| | | علم السكان | ٦ | المجموع | ٦٢٦ |
| | | علم الاقتصاد | ٩٤ | المجموع العام | ٨٧٢ |
| | | الجغرافيا | ٢٤ | | |
| | | التاريخ | ١١٩ | | |
| | | القضاء | ١١ | | |
| | | اللغويات | ٠٤ | | |
| | | التربية | ٤٧ | | |

**ومن الأرقام التي أتينا على ذكرها نستنتج ما يلي :**

**١ ـ الكتب المترجمة في العلوم الأساسية والتطبيقية يبلغ عددها (٢٤٦) كتاباً في حين أن كتب العلوم الإجتماعية والإنسانية والأدبية يبلغ عددها (٦٢٦) فتكون نسبة الفئة الأولى ٢٨,٢ ٪ ونسبة الفئة الثانية ٧١,٨ ٪ وهذا يؤكد رجحان الإهتمام بالعلوم الاجتماعية والإنسانية والآداب على الاهتمام بالعلوم الأساسية والتطبيقية . ومن المؤكد أن تدريس هذه العلوم بغير اللغة العربية في هذه الأقطار عدا الجمهورية العربية السورية ، يكمن وراء هذه الظاهرة .**

**٢ ـ إن ترجمة كتاب واحد في العلوم الزراعية ، وهو كتاب في علم الطفيليات للأطباء البيطريين ، لمما يلفت النظر ، ذلك أنه يفترض أن تحظى العلوم الزراعية بنصيب كبير من الكتب المترجمة بسبب الحاجة اليها في بلدان ما زال اقتصادها ذا طابع زراعي .**

٣ ـ لوحظ أن أغلب هذه الكتب المترجمة ، قد ترجمت بعد مرور فترة زمنية غير قصيرة منذ ظهورها بلغتها الأصلية ، وقد تبلغ هذه الفترة في بعض الأحيان أكثر من ( ٢٥ ) سنة ولكنها لا تقل عن ( ٥ ) سنوات حتى في مجال العلوم الأساسية والتطبيقية ، مما يجعل القيمة العلمية لهذه الترجمات قليلة إلى حد ما نتيجة التطور السريع الجاري في هذه المجالات .

٤ ـ تبين أن بعض المترجمين قد ترجموا عدداً كبيراً من الكتب في أكثر من علم واحد ، خاصة في العلوم والمجالات المتشابهة ، وهذا يظهر النقص في توافر أو في إعداد المترجمين المؤهلين ، كل في اختصاصه .

وثمة دراسة إحصائية ثانية قامت بها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم عام ١٩٨٦ عما ترجم من كتب من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية مدة إحدى عشرة سنة من بداية عام ١٩٧٠ إلى نهاية ١٩٨٠ فبلغ عدد الكتب (٢٨٤٠) كتاباً ، موزعة كما يلي :

| التوزيع حسب الدول: | | التوزيع حسب الموضوعات: | |
|---|---|---|---|
| المملكة الأردنية | ٢٢ | المعارف العامة | ٤٢ |
| دولة الإمارات العربية المتحدة | ٢ | الفلسفة | ١٦٥ |
| الجمهورية التونسية | ٤٠ | الديانات | ٢٣٥ |
| الجمهورية الجزائرية | ١٦ | العلوم الاجتماعية | ٥٦٠ |
| جمهورية السودان | ٩ | اللغات | ٢٠ |
| الجمهورية العربية السورية | ٤٢٢ | العلوم الأساسية | ٢٢٤ |
| الجمهورية العراقية | ٢٥٨ | العلوم التطبيقية | ١٨٤ |
| سلطنة عمان | ٥ | الفنون الجميلة | ٩٣ |
| فلسطين | ٥ | الآداب | ١٠٠٢ |
| دولة قطر | ٣ | تاريخ وجغرافيا | ٣١٥ |
| دولة الكويت | ٩٥ | المجموع | ٢٨٤٠ |
| الجمهورية اللبنانية | ١٥٢ | | |
| الجماهيرية الليبية | ٤٤ | | |
| جمهورية مصر | ١٧٥٨ | | |
| المملكة المغربية | ٢ | | |
| المملكة العربية السعودية | ٧ | | |
| المجموع | ٢٨٤٠ | | |

إننا اذا دققنا النظر في هذه المعطيات نلاحظ ما يلي :

١ ـ التفاوت الكبير في عدد الكتب المترجمة بين قطر وثان مع تقاربهما في عدد السكان ، أو أخذ الفارق في عدد السكان بعين الإعتبار .

ويفسر هذا التفاوت بعدة عوامل : توافر دور للنشر ، ووجود شريحة واسعة من القراء والتدريس الثانوي والعالي بالعربية في بعضها دون بعضها الآخر . ومن المؤكد أن قيام مؤسسات حكومية للترجمة والنشر أو مساعدة الدولة المادية والمعنوية لدور النشر الأهلية لمما ينشط حركة الترجمة ويدفعها إلى الأمام . ومن المؤكد أيضاً أن تعريب التدريس بمختلف درجاته وتخصصاته يستدعي بالضرورة حركة ترجمة ناشطة لتأمين المراجع والكتب المقررة للتدريس باللغة العربية .

٢ ـ نلاحظ الظاهرة ذاتها التي ذكرناها سابقاً وهي عدم التوازن بين المعارف المختلفة . فالكتب المتعلقة بالآداب والفلسفة والعلوم الإجتماعية والتاريخ والجغرافيا تبلغ نسبتها ٧٠ ٪ في حين أن الكتب المتصلة بالعلوم الأساسية والتطبيقية تبلغ نسبتها ١٤ ٪ فقط . إن الإختلاف يتناقض مع حاجات الوطن العربي في مرحلة التطور الإقتصادي والإجتماعي التي يمر بها .

. وأما تداول الكتاب فإنه من الأمور الجديرة بالعناية ، ذلك أن رواج الكتاب المترجم من خلال عمليتي التوزيع والبيع لا يقل عن رواج الكتاب المؤلف ، بل في كثير من الأحيان يبذّه ويتقدم عليه .

ولكن يلاحظ أن تداول هذا الكتاب خارج القطر يترجم فيه ويطبع ، تداول محدود غير مرضٍ ، شأنه في ذلك شأن الكتاب المؤلف . ومرد ذلك إلى الصعوبات التي تقف في وجه الكتاب عند انتقاله من قطر عربي إلى آخر ، إذ هناك كلفة التعبئة والشحن والرسوم الجمركية والمالية والإجراءات الإدارية ، وقبل هذا كله المراقبة الأمنية والتحويلات المصرفية وغير ذلك .

ومما يزيد في صعوبة تداول الكتاب ارتفاع ثمنه بسبب غلاء الورق وأجور الطباعة واختلاف أسعار العملات الأجنبية وارتفاعها من يوم لآخر واعتماد صناعة الكتاب على الالات والمواد المستوردة .

وهكذا يبدو بكل جلاء أن كل خطة للترجمة في المستقبل يحسن أن تراعي هذه المبادئ :

١ ـ أن يتم اختيار الكتاب للترجمة وفق معايير دقيقة تؤكد نفعه للمجتمع أو لشريحة منه على الأقل .

٢ ـ إحداث مؤسسات للترجمة والنشر من قبل الدول العربية أو دعم المؤسسات الأهلية .

٣ ـ الإسراع في تعريب التعليم بكل درجاته وتفرعاته ، وتعريب جميع أوجه النشاط الإجتماعي والفكري .

٤ ـ بيع الكتاب المترجم الذي تنشره مؤسسات الترجمة والنشر الحكومية أو المدعومة حكومياً بسعر التكلفة ، ودعم الكتب التي تنشرها دور النشر الخاصة .

٥ ـ التعريف النشيط بالكتب المترجمة الصادرة بشتى السبل الإعلان والتعليق والتحليل والمناقشة في وسائل الإعلام والصحافة والمراكز الثقافية .

٦ ـ تشجيع معارض الكتب السنوية للكتب المترجمة والمؤلفة مع إعطاء التسهيلات التي تمكنها من تحقيق أغراضها . وإقامة معارض متنقلة ضمن كل قطر ، ترويجاً للكتاب وتيسيراً للقارئ في الحصول على مبتغاه .

٧ ـ إقامة علاقات تعاون وتكامل بين البلدان العربية في مجال الترجمة والنشر ، وفي مجال تداول الكتاب المترجم ، والمؤلف طبعاً ، وتيسير انتقاله من قطر إلى آخر .

## ثانياً ـ الشخص المترجم :

إن المترجم في مجالات العلوم والآداب والفنون هو حامل رسالة . وأي عمل أجلُ وأعظم من نقله روائع الأدب والفن ، ومبتدعات العلم والثقافة من لغات الأمم التي حققت سبقاً في هذه الميادين إلى لغة قومه !

فقد أجمع رواد النهضة والإصلاح الإجتماعي العرب في العصر الحديث على ضرورة العناية بالترجمة لأنها الجسر الذي يصلنا بالثقافة العالمية واللبنة الأساسية في بناء ثقافتنا المعاصرة ، والطريقة المثلى التي تمكن أمتنا العربية من المشاركة الفعالة في الثقافة الإنسانية المعاصرة مع المحافظة على الأصالة والهوية العربيتين .

ولئن كنا في هذه الفترة من الزمن بحاجة إلى الآخذ لنستأنف سيرنا من حيث وصل الآخرون فقد سبق لنا أن أعطينا الكثير ، وشهد بذلك علماء الغرب بحق .

فمن هو المترجم الذي يستطيع أن يؤدي عمله بنجاح ؟ ان الترجمة الثقافية ، كما نعلم شقان : الترجمة العلمية والترجمة الأدبية . وفي الحالين يشترط في المترجم أن يكون متقناً اللغة العربية : صرفها ونحوها وأساليب التعبير بها ، وأن يكون متقناً اللغة الأجنبية التي يترجم منها ، بل يفضل أن يكون متقناً لغتين أجنبيتين كيما تكون خياراته أوسع ومقارناته أدق .

ثم يشترط فيه أن يكون مختصاً بموضوع الكتاب الذي يترجمه أو على الأقل ملماً به إلماماً حسناً . إنه لا مناص في الترجمة العلمية ، من توافر الإختصاص ، فلا يترجم الطب إلا طبيب و لا يترجم الكيمياء إلا كيميائي ، ذلك أن كل علم من العلوم الأساسية والتطبيقية قد اتسعت دروبه وتشعبت مسالكه وتنامت مصطلحاته فلا يعرف مدلولاته إلا من كان مختصاً بذلك العلم متابعاً لمستجداته .

أما كتب العلوم الإنسانية والإجتماعية ، فإنها إلى جانب اقتضائها الشروط السالفة ، تحتاج إلى عبارة عربية جيدة وأسلوب حسن يجذب القارئ ويشد انتباهه ويحبب اليه القراءة . وقريبة من هذه الأنواع من الكتب كتب تاريخ الأدب والنقد الأدبي .

وأما الترجمة الأدبية فيقصد بها ترجمة الآثار والمؤلفاته الأدبية كالشعر والقصة والرواية والمسرحية والمقالات والدراسات ذات الطابع الفني ، ومن المسلم به أن النص الأدبي ليس أفكاراً فحسب بل هو ينطوي على إحساسات المؤلف وعواطفه وتخيلاته ، وينبغي على الترجمة ألا تغفل ذلك وألا تفقد النص رونقه وجماله .

ولنتساءل بعد هذا العرض عن دور المترجم وشروطه : هل في وطننا العربي اليوم مترجمون يتمتعون بهذه المؤهلات ؟ وهل ثمة تكوين وتأهيل للمترجمين ؟

إن ثمة مدارس ومعاهد تعلم فن الترجمة من العربية واليها ، داخل الوطن العربي : مدارس في القاهرة والجزائر وبيروت ومعهدان في تونس وطنجة وأقسام ومراكز في جامعات سورية والعراق والأردن .... وخارجه : مدارس في باريس ولندن وجنيف ومونس ... وهي تعمل على إعداد مترجمين في مجالات الترجمة الإدارية والسياسية والتجارية ، والترجمة في المؤتمرات والإجتماعات ، الشفوية منها والكتابية ، وتختلف في برامجها عن كليات اللغات ومعاهدها لأنها تستهدف تدريس طلابها أصول الترجمة وقواعدها ، استناداً إلى معرفتهم المسبقة بالعربية وبلغة أجنبية أو أكثر ، وعلى الأخص الإنكليزية والفرنسية .

ولكن هل يستطيع خريجو هذه المدارس والمعاهد والأقسام والمراكز أن يمارسوا الترجمة الثقافية أحياناً إذا أجتمع لهم مع التأهيل الفني موهبة ومران.

إذن من هم مترجمو الثقافة ؟ إنهم فئة خيرة من رجال العلم والأدب وممن يتقنون في الوقت ذاته العربية وإحدى اللغات الأجنبية ترغب في العطاء ووجدت سبيلاً اليه وكان منهم مجتهدون مجدون ، توخوا أن ينقلوا إلى العربية ما قنعوا بصلوحه لأبناء بلدهم .

إن الرغبة وحدها في هذا المجال ، ليست كافية ، إذ أعتقد أن من يتصدى للترجمة الثقافية ينبغي أن يتخذ له حيزاً ، فالطبيب يترجم في الطب و لا يتعداه ، والعالم النفسي يترجم في علم النفس ، و لا يتجاوزه ، والأديب ينقل الأدب لا يبتعد عنه . وإذا صح أن أجاد بعض من الموهوبين الترجمة في أكثر من مجال ، فتلك حالات لا يقاس عليها و لا تتخذ مثالاً يحتذى .

إن ندوات تُعقد حول أصول الترجمة وطرائقها ـ لكل جماعة من هذه الفئة كمترجمي الرياضيات أو مترجمي الشعر ... وتوفير أدوات العمل لهم كالمعجمات المتخصصة وتشجيعهم بالأجور والمكافآت المجزية لما ينهض بالترجمة الثقافية وينميها ويرقى بها .

الترجمة معرفة وممارسة ، و لا يصح أن تترجم كتب علمية أو أدبية على سبيل التعلم أو التمرن أو التكسب . إن عدم ترجمة كتاب ما خير من ترجمة رديئة تشوه معانيه وتسيء إلى المؤلف والقارئ في آن واحد .

إن ميدان الترجمة ليست يسيراً ، فقد يتفوق فيه بعض ويكبو بعض آخر.

وقد أحصت إحدى مؤسسات الترجمة والنشر في الجمهورية العربية السورية عدد من تعاون معها من المترجمين الثقافيين ، من خلال فترة زمنية معينة ، فبلغ ( ١٦٣ ) مترجماً . وبعد أن تفحصت إنتاجها وقومته تبين لها أن (٧٥) منهم كانوا ذوي كفاءة عالية أو مقبولة أي بنسبة ٤٥ ٪ وعلى ذلك فبعض من يتصدى للترجمة يتوقف عنها وبعض آخر يتابع ويستمر فتكون حصيلة عمله حصاداً وفيراً .

. إن الترجمة عمل شاق ، ولذا يستحق من يصرف جهده اليها وينفق وقته في ممارستها ، أن ينال ما يتكافأ مع جهده المبذول ووقته الذي قضاه باحثاً ومنقباً عن الألفاظ والعبارات التي تجعل النص بالإنكليزية أو الفرنسية أو بغيرهما من اللغات نصاً عربياً يستسيغه القارئ ويستجلي معانيه دون صعوبة .

إن الأجور التي تدفعها المؤسسات العامة والخاصة للمترجمين باسم تعويضات أو جوائز ما تزال حتى الآن غير مجزية ودون الحد المطلوب و لا سيما أن هؤلاء المترجمين إنما يؤدون عمل الترجمة في أوقات راحتهم إذ أنهم في كثرتهم الغالبة يقومون بأعمال أخرى فهم غير متفرغين للترجمة .

إن إعادة نظر شاملة مستندة إلى الإنصاف والتقدير السليم أصبحت ضرورة ماسة كيما تستمر عجلة هذا المنشط الثقافي النافع في الطريق القويم .

. وإذا تحدثنا عن مكافأة المترجم عما يقدم من عمل نافع ، فإنه من الحق أن نذكر أن حق المترجم في ترجمته لا يتمتع بالحماية المطلوبة لا على المستوى الوطني القطري و لا على المستوى القومي العربي بل و لا على المستوى الدولي ، وذلك عائد إما لنقص في التشريع أو لعدم مراعاة التشريعات القائمة . وليس غريباً أن نسمع بين حين وآخر بخرق لحق أحد المترجمين وتذهب احتجاجاته بعد ذلك ، أدراج الرياح .

. إن كل عمل يستمر ويتلاحق يصبح مهنة ، ولأصحاب المهنة حقوق وأهداف مشتركة ، ولهم هموم وآمال تجمع بينهم ، ولذا نجد أهل المهنة ينتظمون في جمعية تكون ملتقى تعارف وموئل حماية لهم ، فهل للمترجمين في ميدان الثقافة مثل هذا التجمع ؟

في العراق والأردن / انتظم المترجمون في جمعية تدعى جمعية المترجمين وفي سورية ثمة جمعية للترجمة في اتحاد الكتاب إلى جانب الجمعيات الأخرى ، وفي المغرب ثمة جمعية لمترجمي وتراجمة المؤتمرات ،

وفي فلسطين وليبيا ولبنان واليمن ينتسب المترجمون إلى روابط واتحادات الأدباء والكتاب ، وفي الجزائر وجد الاتحاد الوطني للتراجمة والمترجمين ، ثم دمج في اتحاد الكتاب والأدباء والصحفيين .

إن وجود تنظيم قطري وقومي للمترجمين العرب يوفر لهم الاطمئنان ويرقى بعمل الترجمة ويستخلص مما ورد أن خطة الترجمة للمستقبل ينبغي أن تعتمد المبادئ التالية :

١ ـ الاهتمام بتحسين تعليم اللغة العربية وإحدى اللغات الأجنبية على الأقل في المرحلة ما قبل الجامعية ..

٢ ـ رعاية المعاهد والمراكز والأقسام الجامعية التي تدرس الترجمة ليتمكن خريجوها من أداء عملهم على أفضل الوجوه ، وأن يشجع هؤلاء الخريجون على ممارسة الترجمة الثقافية في المجالات التي يحسنونها .

٣ ـ تشجيع المترجمين الثقافيين الناجحين على المتابعة والاستمرار بمنحهم الأجور المجزية والمكافأة التشجيعية . وفي مرحلة ما يمكن النظر في توفير تفرغ للمترجمين القادرين ، وذلك كسب كبير للثقافة العربية .

٤ ـ حماية حقوق المترجمين بإصدار تشريعات وطنية قطرية ، وتوقيع الاتفاقية لحماية حقوق المؤلف والتصديق عليها ، وتطبيق أحكام الاتفاقات الدولية بهذا الشأن .

٥ ـ مساعدة المترجمين على التجمع في جمعية أو رابطة أو اتحاد في كل دولة عربية ، ثم مساعدة هذه التجمعات على إنشاء اتحاد عربي عام على غرار اتحاد الأدباء والكتاب العرب ، واتحاد المؤرخين العرب ، واتحاد الناشرين العرب .... وعندها يمكن لكل تجمع وطني وللاتحاد العربي العام الانتساب إلى الإتحاد الدولي للمترجمين ، وتنعقد بذلك الصلة بين المترجمين العرب وحركة الترجمة في العالم .

٦ - إعطاء الأهمية القصوى لتعريب التعليم بمختلف مراحله وأنواعه ودرجاته لدواع أكثر من أن تحصى تربوية ونفسية وقومية . وفي هذه الحال ستكون الترجمة مطلباً مهماً لأنها مع التأليف وتوفير المصطلح العلمي والأدبي الملائم ركيزة للتعريب الناجح الذي يعيد للثقافة العربية طابعها المميز وألقها الساطع .

٧ - العناية التامة والمتلاحقة بتنسيق المصطلحات العلمية والأدبية وتوحيدها ، وحث مكتب تنسيق التعريب بالرباط على إصدار المصطلحات التي تقرها مؤتمرات التعريب الدورية في معاجم متخصصة وتوزيعها على نطاق واسع .

## ٣ - صورة الترجمة في المستقبل :

إن معرفة الواقع تعين على رسم صورة المستقبل . وإذا دققنا في واقع حركة الترجمة في الوطن العربي ، في الوقت الحاضر ، نلمح السمات التالية :

آ - إنها حركة تغلب عليها العفوية ، ولم ينظمها تخطيط محكم ، فالتطابق غير قائم تماماً بين الحاجة والفعل ، وكثيراً ما نجد كتباً غير ذات نفع قد ترجمت وأخرى نافعة لم تترجم .

إن الترجمة وما تقتضيه من جهد ومال ، يجب أن توظف في خدمة الأمة وأهدافها في التنمية والتقدم .

ب - إنها حركة ضعيفة التوازن أعطت جانباً من المعرفة أكثر من سواه ، دون مراعاة لواقع بلادنا العربية الإقتصادي والإجتماعي .

إن تحسناً ملحوظاً طرأ في السنوات الأخيرة في هذا الموضوع اذا ازدادت الكتب العلمية المترجمة ازدياداً ملحوظاً ولم يصبح كافياً .

ج - إنها حركة غير مكتملة فنياً لعدم التزامها بمعايير دقيقة من ناحية الأداء

اللغوي واستخدام المصطلح ، فإلى جانب الترجمات الدقيقة والناجحة نجد ترجمات تفتقر إلى الدقة العلمية واللغوية . إن من شأن المراجعة أن تحسن الترجمة ، ومن شأن النقد النزيه أن ينهض بهما .

إن هذه العيوب في حركة الترجمة التي تذكر لتعالج لا تنسي المتتبع لهذه الحركة الإنجازات الكبيرة التي حققتها والخطوات الواسعة التي قطعتها لتحقيق مستوى أفضل كماً ونوعاً .

إن هذا الواقع ليس جامداً ثابتاً على حال ، بل هو يتبدل ويتغير باستمرار ، وينبغي أن تبذل الجهود لتبديله وتغييره نحو الأفضل وفي المبادئ التي ذكرتها سابقاً بالنسبة للكتاب وبالنسبة للمترجم ما يعين على رسم صورة مستقبل أفضل ، يقوم على التخطيط المحكم والتوازن النافع وسلامة اللغة وحسن الأداء .

ومن الجدير بالذكر والتأكيد أن الساحة الثقافية العربية ، على الرغم من تلوناتها القطرية ، ساحة واحدة تتضافر فيها الجهود وتتكامل ، ويتعاون فيها المثقفون ، مبدعين ومؤلفين ومترجمين على تشييد ثقافة عربية معاصرة أمينة لتراثها العريق ومتطلعة لمستقبل زاهر ، وعلى هذا الأساس كان التنسيق ضرورة على المستوى العربي مثله مثل التخطيط .

إن جهداً جماعياً مخلصاً قادر على أن يصوغ مستقبلاً أفضل للترجمة في ترابط محكم مع التأليف والتعريب وتنسيق المصطلح وتوحيده ، ليسهم ذلك كله في إغناء ثقافتنا العربية وجعلها تستعيد دورها الرائد في خدمة الإنسان والإنسانية .

[][][]

روجر تي بيل

# مـا هـو المتـرجم

من كتاب : الترجمة بين النظرية والتطبق

■■ ترجمة : د. إبراهيم يحيى الشهابي

في إجابة مراوغة على هذا السؤال يمكن القول إن جميع الذين ينقلون الأفكار هم مترجمون ، فهم جميعاً بوصفهم متلقين - سواء كانوا من السامعين أو القُراء ، وسواء كانوا أحاديي اللغة أو ثنائيي اللغة - يواجهون جوهريا المشكلة ذاتها ، إذ يتلقون إشارات (كلاماً منطوقاً أو مكتوباً) تتضم رسائل يُرمّزونها إلى نظام اتصال ليس ، بالتحديد ، مطابقاً لنظامهم الخاص بهم .

إن هذا الفهم يشكل أساس وجهات النظر الخاصة بشأن القراءة القائلة بأن فهم نص ما يعني تفكيك هذا النص ثم إعادة تركيبه ثانية . إن الذين يكتبون في موضوع الترجمة يعون بشكل خاص هذه الظاهرة بالذات :

يُعد أي نموذج من الاتصال ، في الوقت نفسه ، نموذجاً

من الترجمة ، أي نموذج تحويل شاقولي أو أفقي لمغزى ما . فليست هناك حقبتان تاريخيتان ، ولا طبقتان اجتماعيتان ولا محلّتان تستخدمان كلمات وتراكيب للدلالة على الأشياء ذاتها تماماً ، ولإرسال إشارات متطابقة من التقيم والاستنتاج . حتى إنه لا يوجد فردان من البشر يفعلان ذلك .

إذن كيف يختلف دور المترجم (والمفسّر) عن دور الناقل «العادي» .

لقد عُرّف المترجم بأنه عامل وسيط ثنائي اللغة بين مشاركين أحادي اللغة في عملية تواصل في مجتمعين مختلفي اللغتين» ؛ أي أن المترجم يفك رموز الرسائل المبثوثة بلغة واحدة ثم يعيد ترميزها إلى لغة أخرى .

إن عملية إعادة الترميز هذه هي التي تميز المترجم ثنائي اللغة عن الناقل أحادي الغة . وبوصفهما متلقيان فهما ينخرطان في عملية فك الرموز ذاتها - إن الفرق بينهما يكمن في الدرجة وليس في النوع - بيد أن سلوكيهما الترميزيين متغايران تماماً .

فعندما يأخذ أحادي اللغة دور مُرسِل فإنه يضطر إلى :

(آ) ترميز الرسالة إلى اللغة التي يستخدمها المرسل ، و(ب) ترميز رسائل تختلف عن الرسائل التي يتم تلقيها ، و(ج) بثها إلى المرسل السابق . في حين أن تصرفات المترجم تغاير الأمور الثلاثة كلها . ففيما يتعلق بالمترجم فإن الترميز (آ) يتألف من إعادة الترميز إلى لغة مختلفة ، و(ب) ويتعلق بالرسالة ذاتها التي تم تلقيها ، و(ج) ويهدف إلى مجموعة من المتلقين لا يتماثلون مع المرسل الأصلي .

حتى وإن كان الأمر كذلك ، فإنه من الواضح أن الترجمة ، كما نرى ، تُعد مثالاً خاصاً من ظاهرة أعم (تبادل المعلومات بوساطة اللغة) ، ومن ثمَّ فإننا سوف نقترح نموذجاً لعملية تبادل المعلومات (انظر الشكل ١) كتمهيد لبحث تبادل المعلومات المتعدد اللغات (والذي تعد الترجمة مثالاً من الأمثلة عليه) . وسوف يخدم هذا النموذج الأولي والمبسّط غايتين هما : (آ) وضع بحث الترجمة بأكمله في سياق أوسع من التواصل البشري ، و(ب) توفير أساس يُبنى عليه نماذج عامة وأكثر تحديداً لأجزاء خاصة من عملية الترجمة فيما بعد .

## الذاكرة ، والمعنى ، واللغة :

إن المترجم ، مثله كمثل أي ناقل آخر ، يعيش عالم الحواس الذي تندمج

عبره المدركات في صيغة مفهومات ، أي خبرات يمكن «تذكرها» وحتى يمكن «ممارستها» عبر أنظمة من الذاكرة .

لابد من التمييز بين الإحساس - تلقي المُحفّزات من العالم الخارجي عبر الحواس ـ والإدراك ؛ أي تنظيم هذه الانطباعات في عالم متنوع تنوعاً لا حدود له ولكنه منسجم ذو أبعاد متفق عليها من الزمان والمكان .

تُعدُ المصطلحات الثلاثة «إجمالي» و «كلي» و«نظام» بترابطها فيما بينها بالأسلوب المبين في الشكل (١) ، مركزية في عمليتي الإحساس والإدراك.

إجماليات

|

مؤلفة من حوافز حسية أُدركت على شكل

↓

كليات ـــــــــــــ التي تتحول سمتها التلاحمية إلى مفهومات على شكل

↓

نظام

الشكل (١)

يمكن قراءة هذا الشكل على النحو التالي : للإجماليات الهيولية التي تدخل إلى الدماغ عبر الحواس «حدود» تحيطها بها عمليات الإدراك فتُحَوّل بالتالي إلى معلومات تحمل اسم «كليات» . أما الذي يحول الإجماليات التي لا شكل لها إلى كليات بنيوية فهو نظام «الإدراك» أو «نمطه» . ولنلاحظ أيضاً أن «الإجماليات» و«الكليات» تعد «أموراً» حقيقية في «العالم الواقعي» خلافاً للنظام المطلق والموجود (إن كان موجوداً أساساً) في الذهن .

بيد أن الأمر أكثر من ذلك ، إذ إن المترجم كأي فرد آخر ، «يفهم»

خبرات جديدة بدلالة خبرات مضت ويتعامل معها كما لو كانت تكراراً للحادثة ذاتها . فمن الواضح أن الذاكرة تحتوي على أكثر من «تسجيلات» للخبرات الماضية ؛ فلديها خطط للعمل على أساس ما نعلم وما قمنا به . ومن الواضح أيضاً أن كثيراً من خبرتنا المتعلقة بعالم الحواس الخارجي وعالم الذهن الداخلي قد حصلت بوساطة اللغة ؛ فالمفاهيم المختزنة في ذواكرنا تعود إلى كيانات عبر تقاليد اللغة وبالتالي تعتمد اعتماداً متنوعاً على اللغة المستخدمة .

ماذا يَعرف النَّقَلةُ عن اللغة ؟ ربما يشكل الجواب على هذا السؤال علم الألسنيات بأكمله حتى يومنا هذا ، ولكن يكفي القول إن لديهم معرفة بالخيارات المتوفرة من أجل (١) تحويل «أفكار» لم تتشكل بعد إلى مفاهيم تنظم في اقتراحات (معرفة دلالية) ، و(٢) تنظيم الاقتراحات الشاملة وغير المرتبطة بأية لغة بموجب أنظمة خلق العبارات في لغة معينة (معرفة تركيبية) و (٣) إدراك العبارات كلاماً ونصوصاً في المواقف التواصلية الفعلية (معرفة منطقية) .

في حين أن هذا كلّه ينطبق على الإنسان في المفهوم العام ، فإنه ينطبق على المترجم في مفهوم خاص جداً ، ففيما يتعلق بالمترجم فهو منخرط في لغتين وثقافتين ، على الأقل ،بدلاً من لغة واحدة وثقافة واحدة . بالإضافة إلى أنه من المؤكد أن المترجمين أكثر وعياً للغة والمنابع التي تحتوي عليها من النَقَلَةَ وحيدي اللغة لدى كليهما معرفة إجرائيةَ باللغة (فكلاهما يعرفان كيف يُشغّلان النظام) ، أما امتلاك معرفة واقعية (معرفة أن النظام يتمتع بسمات كذا وسمات كذا) فتلك قصة مختلفة تماماً ، كما يكتشف طلاب الألسينات بسرعة أثناء محاولاتهم الأولية لشرح مايفعلون عندما يتكلمون أو يكتبون .

والسؤال الذي نرغب في طرحه هنا هو : «كيف ينتقل المترجم من لغة إلى لغة أثناء الترجمة ؟» وسوف يكون جوابنا في صيغة نموذج بسيط من العملية.

## عملية التواصل :

المترجم ، كما نقول ، هو بالتعريف ناقل منخرط بعملية التواصل المكتوب . ولهذا سنبدأ بتقديم نموذج عام أولي لعملية التواصل المكتوب قبل الانتقال إلى منهج محدد إشكالي على نحو خاص ينخرط فيه المترجمون عادة .

إن النموذج المعروف في الشكل (٢) ينشأ أساساً من العمل في نظرية المعلومات ويشمل تسع خطوات تأخذنا من ترميز الرسالة عبر بثها وتلقيها إلى فك رموزها من قبل المتلقي . إنه يزودنا بنقطة انطلاق لشرح عملية التواصل ، وإن كانت مقيدة بأحادي اللغة ، وبالتضمين ، إلى تفاعل ثنائي ؛ مرسل واحد ، ومتلقي واحد .

الرموز (الشيفرة)

↓

مرسل قناة ← إشـ [رسالة] ارة قناة ← متلقي

↑

مضمون

الشكل (٢) تواصل أحادي اللغة .

حتى مع وجود هذه القيود ، فإنه ، على أية حال يتضمن عناصر ومناهج تحتاج شرح وتثير عدداً كبيراً من الأسئلة لابد من إجابتها إذا ما أردنا أن ننجح في جميع محاولاتنا لجعل ظاهرة الترجمة مفهومة . ويمكننا وصف هذه العملية بدلالة خطوات تسع هي :

١ . المرسل يختار رسالة وشيفرة .

٢ . يُرمِّزُ الرسالة .

٣ . يختار القناة .

٤ . يبث الإشارة التي تتضمن الرسالة .

٥ . المتلقي يستقبل الإشارة الحاوية على الرسالة .

٦ . يتعرف على الشيفرة .

٧ . يفك رموز الإشارة .

٨ . يسترجع الرسالة ، و

٩ . يفهم الرسالة .

وينبغي ألا نفترض أن هذه العملية بسيطة وحيدة الاتجاه وخطية ولا ضرورة لإنجاز كل خطوة قبل البدء بالخطوة التالية . فالمعالجة هذه بطبيعتها دائرية (يبعث المرسل مزيداً من الرسائل ، أو يقوم المتلقي بدور المرسل) وتعاونية (أي يمكن للمرسل أن يبدأ ثانية بالخطوة الأولى في حين لا يكون المتلقي قد تقدم أكثر من الخطوة الخامسة أو السادسة لأول مرّة .

وتبرز الحاجة الآن إلى نموذج ثان (الشكل ٣) لتقديم مقابلة واضحة بين معالجات التواصل الأحادي اللغة والترجمة . ويمكن قراءته كاستمرار للنموذج المذكور أعلاه بفضل مُساواة الخطوة الخامسة في العملية الأحادية اللغة المطروحة أعلاه بالخطوة الأولى في العملية الثنائية اللغة المبَّينة أدناه ؛ أي مساواة «المتلقي وهو يستقبل الاشارة المتضمنة للرسالة » مع «المترجم يتلقى الاشارة الأولى المتضمنة للرسالة» . ولابد من القبول بأن النموذج يعد غير ناضج وغامض في هذه المرحلة ، ولكنه مع ذلك يفيد في تركيز اهتمامنا على نقاط التشابه والاختلاف بين الترجمة والتواصل «العادي» .

الرموز (الشيفرة) (١)

↓

مرسل (قناة) ← إشـــا [رسالة] رة (١) قناة ← مترجم

↑

مضمون (١)

الرموز (الشيفرة) (٢)

↓

مرسل (قناة) ← إشـــا [رسالة] رة (٢) ← قناة

↑

مضمون (٢)

الشكل (٣)

١ . المترجم يتلقى الإشارة (١) المتضمنة الرسالة .

٢ . يتعرف على الشيفرة (١)

٣ . يفك الإشارة (١)

٤ . يتلقى الرسالة

٥ . يفهم الرسالة

٦ . المترجم يختار الشيفرة (٢)

٧ . يرمز الرسالة بفضل الشيفرة (٢)

٨ . يختار القناة

٩ . يبث الإشارة (٢) المتضمنة للرسالة .

**هنـالك نقـاط خـلاف حاسـمة عديـدة بيـن التواصـل الأحـادي اللغـة والتواصل الثنـائي اللغـة بمـا فـي ذلـك الترجمـة (مـا زلنـا ملـتزمين بالتواصل المكتوب في كلتا الحالتين) : فهناك شيفرتان وإشارتان (أو نوعان من**

الكلام أو نصَّان) ، ولدينا ، مع التسليم باستحالة المطابقة ١٠٠٪ ، مجموعتان من المضامين (أي أكثر من رسالة واحدة) .

وهذا يؤدي بالتالي إلى أننا سوف نحتاج في صياغتنا لنموذج الترجمة إلى نوعين من الشرح : (١) تفسير ألسني نفسي يركز أساساً على الخطوتين (٧) و (٣) في الشكل (٢) - فك الشيفرة ، وتحويل الرسالة إلى شيفرة - ، و (٢) مزيد من الشرح الألسني النصّي أو الألسني الاجتماعي الذي يركز أكثر على المشاركين في الرسالة وطبيعة الرسالة وعلى كيفية اعتماد المستخدمين على مصادر الشيفرة لصياغة إشارات تحمل المعنى وعلى حقيقة أنه لابد من المنهج الثقافي الاجتماعي لوضع العملية في السياق .

## عملية الترجمة :

من المحتمل أن تكون هناك تعريفات عديدة «للترجمة» كما «للجملة» (وربما لا يوجد المزيد من الكشف) . فهناك تعريف ليس منفراً تماماً (وقد استخدمناه أعلاه) وهو أن الترجمة «إحلال لتمثيل نص في لغة محل تمثيل نص مكافئ له في لغة ثانية» .

والسؤال الذي تقفز أمامنا على الفور هو : «كيف يحدث هذا ؟ » . يقدم لنا الشكل (٤) جواباً جزئياً يلخص البحث الوارد في هذا المقطع . يبين هذا النموذج شكلاً مبسطاً جداً وهو التحويل من نص لغة المنبع إلى نص لغة الهدف بفضل معالجات تتم ضمن الذاكرة : (١) تحليل نص بلغة معينة (نص اللغة المنبع) إلى تمثيل دلالي شامل (ليس بلغة محددة) و (٢) تركيب ذلك التمثيل الدلالي في نص محدد اللغة (لغة الهدف) .

ذاكرة

تحليل ← نص لغة المنبع

↓

تمثيل دلالي

↓

نص لغة الهدف ← تركيب

الشكل (٤) .

## خلاصة :

لقد انتقلنا في هذا المقطع من بحث التصور المجرد «الترجمة» والاشكالات الناجمة في وصفها وتفسيرها إلى موضع النشاط : «المترجم» ، لقد رسمنا باختصار المعرفة التي على المترجم أن يمتلكها كي يترجم ، وكي يضع معالجة الترجمة في سياق التواصل الإنساني ، وأخيراً قدمنا أبسط نموذج ممكن لعملية الترجمة .

نحن بحاجة ، بعد ذلك ، لتقرير كيفية معالجة وصف الترجمة وتفسيرها. وهذا يتطلب منا أن نقرر (١) نوع النظرية التي ستكون أكثر كشفاً فيما يتعلق بغاياتنا (وهذا يتضمن التمييز بين النماذج والنظريات وتحديد السمات والخصائص التي ينبغي أن تتمتع بها النظريات عموماً ونظرية الترجمة خصوصاً) ، و (٢) نمط المنهجية التي ستكون ملائمة أكثر من سواها .

## ما هي نظرية الترجمة ؟

يبدو أن سوء الفهم يتخلل دراسة الترجمة من الجانبين ، فعلماء

الألسنيات ينزعون إلى فهم أهداف نظرية الترجمة وأساليبها فهماً خاطئاً ، في حين ينزع علماء الترجمة النظريون لإظهار فهم بعيد عن الوفاء بالمراد لمبادئ الألسنيات وأساليبها في التقصّي . وفيما يلي نقتبسُ ما يوضحُ هذه النقطة :

«من وجهة نظر المترجم ، فإن أي تقصٍ علمي ، إحصائي وبياني (فبعض الألسنيين ومنظري الترجمة يقدسون الرسوم البيانية والمخططات والنماذج) لما يجري في الذهن (الدماغ) ؟ الأعصاب ؟ الخلايا ؟) أثناء عملية الترجمة يعد بعيداً ومحفوفاً ، في الوقت الحاضر ، بالمخاطر» .

ما زلنا نجادل في أنه يمكن تحقيق تقدم في نظرية الترجمة فقط من خلال دراسة عملية الترجمة ، بل وأكثر من ذلك عن طريق وصف تلك العملية وشرحها . وبعبارة أخرى ، إننا نسعى إلى إجابة السؤالين التاليين : (آ) ما الذي يحدث عندما يقوم المترجمون بالترجمة ؟ و (ب) لماذا تكون المعالجة كما هي حاليا ؟ للإجابة على هذين السؤالين ، لابد من اتخاذ خطوتين .

فأولاً ، يبدو أنه من الضروري إعادة التوجه إلى التوازن عبر الدراسة النظامية لعملية الترجمة ، مع التأكيد على تقييم المنتج . إنها العملية التي تولد المنتج ، وليس لدينا أمل في مساعدة أنفسنا أو غيرنا لتحسين مهاراتهم كمترجمين (إذا ما رأينا أنفسنا في هذا الدور) إلا عن طريق فهم عملية الترجمة. لقد لاقت الحاجة إلى مثل هذا التحول في الاهتمام تأييدا كما أننا نؤيد بقوة الرأي التالي :

«إن جزءاً من نظرية .... الترجمة سوف يعلل عملية الانتقال من النص الأصلي إلى التمثيل الذهني وكيفية اختلافه عن النص الأصلي».

وثانياً ، علينا تلبية لاقتراح باسنيث ماك غوري (Bassnett McGuire) أن نتبنى منهجاً وصفياً بدلاً من المنهج الفرضي في تقصّينا لعملية الترجمة مدركين أن غاية نظرية الترجمة هي :

«الوصول إلى فهم المعالجات المتبعة في عملية الترجمة وليس تقديم مجموعة من المبادئ تؤدي إلى ترجمة مثالية ، كما هو شائع خطأ» .

وباختصار ، بدلا من إجراء تقييم ذاتي وعشوائي فيما يتعلق بمدى كون ترجمة «أفضل» من ترجمة أخرى ، والإصرار على أن تلك «الجودة» تكمن في الالتزام الصادق بمجموعة وصايا ، فإن إرشاداتنا ينبغي أن تتجه نحو المواصفات الموضوعية للخطوات والمراحل التي يعمل عبرها المترجم لدى تحويل نص المنبع في اللغة الأصلية إلى لغة الهدف ؛ أي باتجاه التركيز على العملية التي تولد الترجمة بدلاً من التركيز على الترجمة نفسها .

ينبغي ألا نبالغ بدعوانا لنظرياتنا ونماذجنا . وكما يحذر دوبيوغراند (de Beaugrand) :

«ليس من المناسب أن نتوقع أن النموذج النظري للترجمة ينبغي أن يحل جميع الاشكالات التي يواجهها المترجم . بل ينبغي أن يصوغ مجموعة استراتيجيات لفهم الاشكالات وتنسيق الجوانب المختلفة المترتبة على ذلك».

من الواضح من تعليقات كهذه أن هناك قبولا متزايدا بأن دراسة الترجمة ينبغي (١) أن يعاد توجيهها نحو الوصف ، سواء كان وصفا لعملية الترجمة أو لناتجها ، بعيداً عن المنهج الفرضي ، وينبغي (٢) أن تكون أكثر طرق معالجة الناتج كشفامشمولة في تقاليد ألسنيات النص بشكل متزايد (انظر خاتمة هذا الفصل ، والمقطع الذي عنوانه «المتطلبات اللازمة لنظرية ترجمة» للاطلاع على بسط مواز يتعلق بنظرية الترجمة) .

لقد جرى استخدام مصطلحي «نظرية» و «نموذج» ونحن بحاجة أن نكون واضحين بشأن ما يعنيه هذان المصطلحان وكيفية ملاءمتهما لمنهج التقصي الذي نحن فيه منهمكون .

## نظريات ، ونماذج ، وقياسات :

لقد حاولنا حتى الآن في أنه (١) من الضروري التمييز بين الإحساس – استقبال الحوافز من العالم الخارجي عبر الحواس – والإدراك ، أي تنظيم هذه الانطباعات في عالم نظامي ذي أبعاد محدودة من الزمان والمكان ، وأنه (٢) يمكن شرح عمليتي الإحساس والإدراك خير شرح بفضل بيان العلاقة القائمة بين المصطلحات الثلاثة «إجمالي» و «كلي» و«نظام» المبيّنة في الشكل (١).

يمكننا الاعتماد على هذا فنحوّل تمثيل الإحساس والإدراك الذي أعطيناه إلى نموذج استبيان علمي بفضل الاستعاضة عن بعض المصطلحات (رغم عدم تغيير المنهج ذاته) بمصطلحات أخرى أكثر استخداماً في العلم (انظر الشكل ٥).

وبعبارة أخرى فإن ظواهر الإجماليات الهيولية للإحساس العادي هي التي يدرسها العالم . فهي تدخل إلى الدماغ عن طريق الحواس فتضع حولها عمليات لإدراك «حدوداً» وتحولها إلى معطيات حاملة للمعلومات . يعد تفسير النظام هو ذاته نظرية العالم التي يتعرف عليها الآخرون كنموذج لدى تمريرها إليهم .

وعلينا أن نلاحظ ، كما لاحظنا سابقاً ، سمة «العالم الواقعي» الجوهرية للظواهر والمعطيات والنموذج ، من جهة ، وتجريد النظرية المقابل الذي «نكتشفه» (إذا كنا نعتقد أن الأفكار موجودة قبل اكتشافها) أو «نولده» (إذا كنا نعتقد أن الأفكار ليست موجودة قبل اكتشافها) ، من جهة أخرى .

وقبل أن نتابع ، لابد من مواجهة تحذيرين ، أولاً بشأن مدى معرفتنا بالطريقة التي يعمل فيها التواصل البشري ، وثانيا بشأن وضعية «النظريات» و«النماذج» .

ظواهر

|

تلاحظ وتجمع على هيئة

↓

تفسر سمتها التلاحمية ———— معطيات

بفضل

↓

النظرية

|

التي تُنقل إلى الآخرين

على هيئة

|———————— ← نموذج

الشكل (٥) : إدراك واستبيان .

صحيح أننا نعرف قدراً معيناً عن آلية التواصل البشري - بيد أن ما نعرفه قليل جداً - وكل ما نأمله ، حاليا ، ذكر ما هو معروف وصياغته في نموذج بطريقة تجعل تلك المعرفة في متناول اليد ومتوفرة لمزيد من التفكير والاستقصاء . سوف نفيد إلى حد كبير من النماذج والقياسات المتشابهة أملين بفضل ذلك أن تقدم دليلاً على الطريقة التي نتصور أن النظام يعمل بموجبها . ولكن ، كما يحذرنا ويلس (Wilss ) ، بقوله :

«ليس علم الألسنيات النفسية ولا علم الأعصاب بقادرين على تقديم

معلومات يُعتمد عليها حول كيفية تخزين المعطيات الألسنية في الدماغ ، وكيفية حدوث إجراءات المقارنة ، وأية بنىً ذهنية تلك التي تنشط في استدعاء المعلومات الألسنية واستذكارها» .

مع افتراض أنه ينبغي علينا أن نكون واضحين فيما يتعلق بماهية النظريات والنماذج وكيف ينتمي كل منها إلى الآخر .

النظرية شرح لظاهرة ، أي إدراك النظام والترتيب في أمرٍ مُشاهد . إنها موجودة في الذهن (إن كان لها وجود أصلاً ؛ فقد ثار جدال فلسفي متحمس على مدى ألفي سنة حول وجود الكيانات المجردة) .

ولها تجليات ملموسة . إنها فكرة (وربما تكون فريدة لدى الفرد الذي يملكها) تؤلف التمثيل الداخلي لظاهرة ما ، كفكرتي ، مثلاً ، عن تصميم نظام طريق الأنفاق في لندن .

أما النموذج ، في المقابل ، فهو تمثيل للشرح خارجي وليس داخلياً ؛ أي إدراك للنظرية . إنه موجود كشيء ملموس (رسم بياني ، قاعدة ، نص) يقوم مقام الفكرة المتجسدة في النظرية . فنظام طريق الأنفاق اللندني ، على سبيل المثال ، يُمثَّل بنوعين من الخرائط : (١) رسم تخطيطي فيه المحطات متساوية الأبعاد والخطوط غير منحنية ، و(٢) خريطة ترسم فيها الخطوط بموجب الطرق التي تسير تحتها أو التي تقطعها .

ولهذا ، ينبغي أن يتسم النموذج بعدد من الخصائص إذا ما أريد له أن يكون مفيدا .

١ . ينبغي أن يمثّل النظرية التي يقوم مقامها تمثيلاً صادقاً ، أي يبين ماهية الظاهرة «فعلاً» ، وليس كيف تبدو تلك الظاهرة.

٢ . ينبغي أن يقوم بذلك عن طريق كشف المواصفات الهامة للظاهرة التي

تفسرها النظرية . من الواضح ، أنه إذا افترضنا أن نموذجاً ما يقوم مقام شيء أكثر تعقيداً منه بكثير ، فإنه لا يمكن لأي نموذج أن يقدم لنا التعقيدات الكاملة للأصل ، كما أنه ليس مطلوباً من أي نموذج أن يفعل ذلك . إن القيد الجوهري المفروض على النموذج هو ليس ضرورة كونه «نسخة» عن الظاهرة الأصلية ، بل هو ضرورة تركيزه الاهتمام على تلك الأجزاء من الظاهرة التي تعد الأكثر جوهرية من قبل النظرية .

٣ . ينبغي أن يكون ذا وظيفة مساعدة على الكشف ، بحيث يجعل فهم التفسير يسيراً (أي النظرية) ، وأن يفعل ذلك بطريقة تجعل الدراسة المعمقة أكثر يسراً وتقود إلى فهم أعمق ، ويتحقق ذلك بفضل القياس . يفترض النموذج أننا ننظر إلى الظاهرة كما لو كانت غير ما تبدو عليه . ولهذا السبب ، ربما يكون النموذج خياليا جداً ، بيد أن القيد الأساسي على النموذج ليس هو ضرورة أن يكون «حقيقياً» (بمعنى أن يكون نسخة طبق الأصل عن الظاهرة) ، بل ضرورة أن يكون كاشفاً للحقائق المعروفة المتعلقة بالأصل ، إذ لا حاجة للادعاء بأن النموذج يفعل أكثر من تحديد المكونات المشمولة والعلاقات القائمة فيما بينها .

إن النماذج التي سوف نقترحها سوف تكون قياسات متشابهة مع هذه الأنواع من الخصائص . فهي تريدنا أن نتخيل الظواهر التي ندرسها كما لو كانت شيئاً مختلفاً كي نفهمها فهماً أكمل . إننا نفعل ذلك مع عملية الترجمة ذاتها عن طريق ربط الافتراضات المنطقية بالبنى التركيبية وإدراكها في الكلام والنصوص معاً ، وفي معالجة النصوص ومعالجة المعلومات وفي الذاكرة .

ما الذي نبحث عنه ، إذن ، في النظرية ؟ ما السمات التي ينبغي توقع احتوائها عليها ، وما المعايير التي ينبغي استخدامها لتقييم النظريات البديلة ؟ هل هذه هي القضية ،قضية تحديد متطلبات نظرية الترجمة ، التي ينبغي أن نلتفت إليها ؟ .

## متطلبات نظرية الترجمة :

يُعَدُّ النموذج ، مثله كمثل كل النماذج ، محاولة تستهدف الوصف وليس الشرح . فالشرح يعد نظرية ، والنظرية ربما تُعرّف بأنها ، بسْطٌ لمبدأ عام مبني على حوار معلل ومعزز بالدليل بهدف تفسير واقعة معينة ، أو حدث معين، أو ظاهرة معينة» أي في حين أن النموذج يجيب على السؤال «ما ؟» فإن النظرية تجيب على السؤال «لماذا ؟ »

مع افتراض غموض كلمة «ترجمة» يمكننا تصوُر ثلاث نظريات محتملة اعتماداً على بؤرة التقصّي ؛ المنهج أو الناتج . وهذه النظريات هي :

١ . نظرية الترجمة ، بوصف الترجمة «سلسلة عمليات» (أي نظرية القيام بالترجمة) . وهذه تتطلب دراسة معالجة المعلومات ، ومن ضمنها موضوعات مثل (آ) الادراك ، (ب) الذاكرة ، (ج) الترميز و (د) فك رموز الرسالة كما تعتمد اعتماداً كبيراً على علم النفس وعلم الألسنيات النفسية.

٢ . نظرية الترجمة ، بوصف الترجمة «منتج» (نظرية النصوص المترجمة) . وهذه تتطلب دراسة النصوص ليس بفضل المستويات التقليدية للتحليل الألسني فقط (التركيب والدلالة) بل بفضل الإفادة مما حصل في ألسنيات النصوص وتحليل الخطاب من تقدمٍ أسلوبي حديث.

٣ . نظرية الترجمة ، بوصف الترجمة «سلسلة عمليات ومنتج» معاً (أي نظرية الترجمة والقيام بالترجمة) . وهذه تتطلب دراسة متكاملة للنظريتين ، ويبدو أن مثل هذه النظرية العامة تعد هدفاً طويل الأمد لدراسات الترجمة.

إننا نسعى ، حالياً على الأقل ، إلى نظرية القيام بالترجمة ، ومع افتراض وجود اتفاق كبير على الخصائص التي ينبغي أن تتمتع بها نظرية ما ، فإنه يمكننا أن نقرر ما تشبهه نظريتنا المثالية.

يُحكَمُ على النظريـة ، أساساً ، بموجب مدى كفايتها خارجياً وداخلياً . ينبغي أن تتطابق مع المعطيات (الخارجية بحد ذاتها) وتتوافق مع معالم التصميم الخاص (الداخلي) .

ومن الناحية المثالية ، ينبغي أن تعكس النظرية أربع سمات خاصة هي:

١ . التجريبية ............ ينبغي أن تكون قابلة للإختبار

٢ . الحتمية ............ ينبغي أن تكون قادرة على التنبؤ

٣ . الإيجاز ............ ينبغي أن تكون بسيطة .

٤ . العمومية ............ ينبغي أن تكون شاملة

من الواضح أنه لابد لنظرية الترجمة أن تتوافق ، بقدر المستطاع ، مع هذه المعايير الأربعة ، وكلما كان التوافق أكبر ، كانت النظرية أقوى . على أية حال ، فإن العلاقة بين الكفاية الخارجية والكفاية الداخلية تقرر نفسها بنفسها ضمن مسألة المثالية والتجريد طويلة المدى . فكلما كانت المعطيات مثالية أكثر كانت النظرية أكثر تجريداً وأبعد عن ضبابية «العالم الواقعي».

ربما نكون ، مرَّة أخرى ، نطلب الكثير من نظرية الترجمة - في الوقت الحاضر على الأقل - بالمقارنة مع المطالب الدنيا (أو حتى المستحيلة) التي تحملتها في الماضي .

من وجهة نظر علم الألسنيات التطبيقية ، يمكن نقد نظرية الترجمة بأنها قَيَّدت أنشطتها بمستوى الثقافة (تعليم اللغة المعادل للأنشطة الصَيفَية) أو ، في أحسن الأحوال بمستوى الأسلوب (بمصطلحات تعليم اللغة ، وبما يعادل مجموعات التقنيات العالمية ، الأسلوب السمعي البصري ، والأسلوب المباشر .. الخ) ، وذلك عندما يكون المنهج المبدئي الذي تنبثق عنه العناصر الباقية ضروريا.

وبالمصطلحات الوصفية ، وليس التطبيقية ، فإنه بالمثل ربما يكون من الأنسب التفكير بتطوير منهج بدلاً من تطوير نظرية ، أي التوجه إلى مشكلة وصف عملية الترجمة وشرحها ، والتي تنشأ عن مزج البصائر الناجمة عن علم النفس وعلم الألسنيات في طبيعة النشاط الترجمي . فإذا ما تبنينا خطة العمل هذه ، فإنه يمكننا الاعتماد على خبرة كبيرة في الألسنيات التطبيقية التي تنشأ عنها سلسلة المنهج والأسلوب والثَّقافة ، وتولد قائمة تجريبية لما نتوقعه من نظرية الترجمة :

(١) بيانات بالتقاليد التي تعيق نشاط الترجمة بدلاً من تعريفات القواعد والأحكام التي تحدده ؛

(٢) نماذج تقدم تفسيرات احتمالية لاحقة لما تم القيام به ، بدلاً من النماذج الحتمية السابقة التي تدعي التنبؤ بما سوف يحصل ؛

(٣) نماذج حركية المنهج ذاته بدلاً من الأوصاف السكونية لبنية المنتج؛

(٤) دلالات العلاقات القائمة بين الترجمة من جانب والتصورات الأوسع كالكفاءة التواصلية والتماسك الخطابي وصحة استخدام الشيفرة ، بدلاً من الاهتمامات الضيقة بالألسنيات «الجوهرية» ، أي الكفاءة الألسنية ، والترابط النَّصي والقواعدية في استخدام الشيفرة على الشيفرة الأخرى .

باختصار ، نحن في سبيل البحث عن أسلوب متعدد متداخل النظام ومتكامل ، وعن منهج متعدد المستويات لتفسير ظاهرة الترجمة ، كما سوف نحدد منهجاً ضمن ألسنيات تطبيقية معرَّفة تعريفاً واسعاً تعانق ، بالإضافة إلى تعليم اللغات الأجنبية وتَعلُّمها ، علم المفردات وعلم المعاجم والتشريح الكلامي وعلم الأسلوب والتخطيط اللغوي.

إننا نعتقد اعتقاداً جازماً بأن مثل هذا المنهج سوف يُيسِّرُ إيجاد نظرية

ترجمة حديثة أكثر صلة بالموضوع تأخذ مكانها الصحيح كموضوع مفتاحي في العلوم الإنسانية (خصوصاً علم الألسنيات - بالتعريف الواسع - وعلم النفس) يشجعنا في ذلك تأكيد صارخ من شخصية كبرى في نظرية الترجمة يقول :

«باختصار : في داخل اللغات أو فيما بينها فإن التواصل يساوي الترجمة. ودراسة الترجمة هي دراسة اللغة» .

ومع ذلك ، كيف نشرع في إيجاد مثل هذا المنهج ؟ يقودنا هذا السؤال إلى الجزء الأخير من هذا المقطع ، وهو :«علم المنهج» .

## علم المنهج ، تقصّي الترجمة :

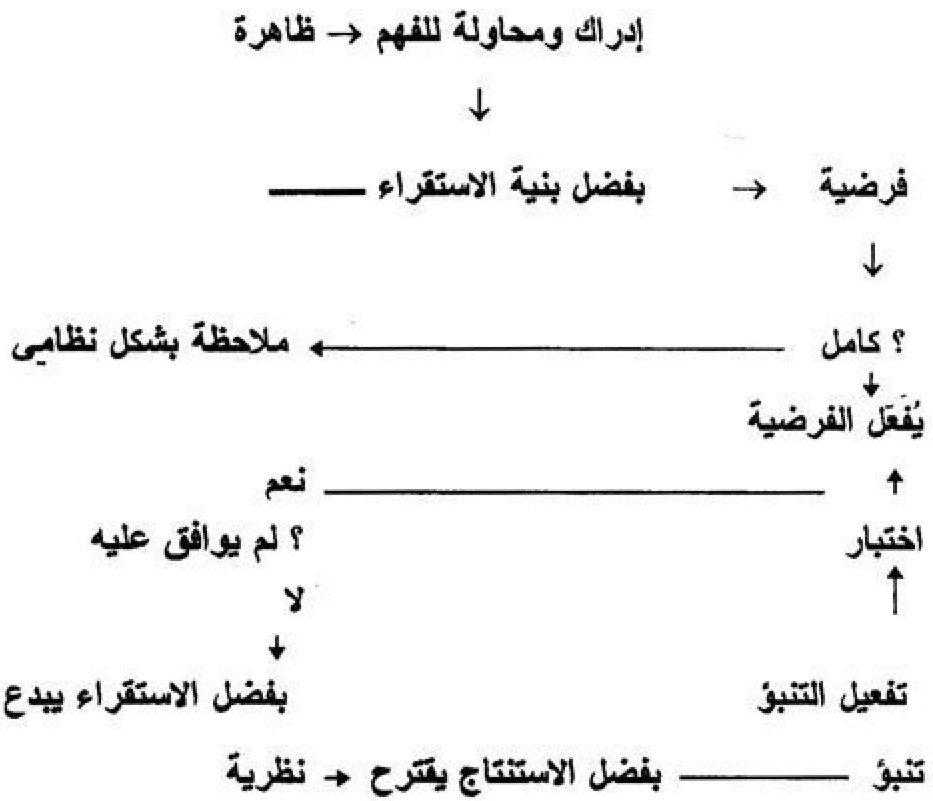
يبدو أنه من الاعتراضات الأولية الهامة على تصور وصف ظاهرة الترجمة وتفسيرها هو أن العملية برمتها (مع الاستثناء الواضح للجوانب المادية للقراءة والكتابة) تحدث في ذهن المترجم ، ومع التسليم بأننا لا نصل إليها مباشرة ، فإننا سوف نُدفع إلى وصف غير مُرضٍ للمنتج وهو الذي ما زلنا نعبر عن رغبتنا في تجنبه .

يمكننا مواجهة ذلك بإبراز أنه من المشروع تماماً إقامة نموذج على أساس الاستنتاجات المستخلصة من دراسة موضوعية للمنتج . والواقع أن مثل هذا المنهج لا يشكل أكثر من مثال خاص للمشكلة الهندسية الكلاسية المتعلقة «بالعلبة السوداء» التي تحتوي على آليةٍ تُحوّلُ الدخل إلى خرج ولكنه فيما عدا ذلك يتعذر الوصول إليه كلية . فكيف يمكن ، في مثل هذه الحالة ، تحديد طبيعة الآلية ؟ الحل هو «العمل رجوعاً» بدءاً من ناتج الآلية (المنتج) وإعداد مجموعة من البيانات حول السمات الضرورية للنظام ذاته (سلسلة العمليات) ؛ أي الإفادة من منهج الاستقراء المنطقي .

على أية حال ، لا يناسب هذا القياس عملية الترجمة تماماً طالما يمكننا

الوصول إليه ، بدرجة ما ، عبر البصائر الجوهرية التي نملكها في أعمال أذهاننا . لابد ، والحالة هذه ، أن يكون ممكنا بفضل الاستبطان (أي بفضل تبين المنهج الاستنتاجي للمشكلة) إقامة نموذج لما نفعله نحن عندما نترجم .

وفي النهاية - كما بيّن تطور علم النفس - فإن منهجاً مركباً يشمل الاستقراء والاستنتاج في عملية تقصٍ دائرية ربما يعد أكثر كشفاً من الالتزام الصارم بالاستقراء أو بالاستنتاج فقط (انظر الشكل ٦) .




الشكل (٦) دائرة الاستبيان

يمكننا شرح هذا بأخذ قضية أخرى أقلقت ، في واقع الأمر علماء الترجمة النظريين لفترة طويلة ؛ وهي قضية حجم وحدة الترجمة . يحلل السؤال «ما هي وحدة الترجمة ؟» «نفسه على الفور إلى بحث عن جواب للسؤال» ماذا ينبغي أن تكون وحدة الترجمة ؟» لقد عُرّفتَ فكرة «وحدة الترجمة» على النحو التالي :

«هي أصغر جزء من نص [لغة المنبع] يمكن ترجمته ، إجمالاً ، بمعزل عن الأجزاء الأخرى . ويتراوح هذا الجزء من من الكلمة مروراً بمجموعة كلمات إلى الجملة . ويمكن وصف وحدة الترجمة هذه بأنها صغيرة قدر الإمكان وكبيرة بقدر ما هو ضروري ، رغم أن بعض المترجمين يقولون إن هذا المفهوم مضلل لأن وحدة الترجمة الوحيدة هي النص بأكمله » .

من الصعب تصور مثال أفضل على قضية تدعو بأعلى صوتها إلى التقصي التجريبي . فإذا ما سألنا ماهي الوحدة التي يعالجها المترجم فعلاً أثناء قيامه بالترجمة ، فإننا نكتشف وجود دليل نفسي وألسني جيد يوحي بأن الوحدة تنزع إلى أن تكون هي «الجملة» . كما يوجد دليل تجريبي يعزز فكرة الاشتراك بين حدود «الكتلة» المتجانسة ، والحدود التركيبية ضمن الجملة ؛ أي الحدود بين الوحدات البنيوية الكبرى [مبدأ ، خبر (فعل) ، تكملة ، الخ ] والصيغ التي تُعَرّفُها (غالبا أشباه جمل) . ونضرب على ذلك مثلاً ما يلي :

«أفاد الأمين العام للأمم المتحدة بحدوث تقدم كبير في مفاوضات السلام في جنيف اليوم» .

يمكن تقسيم العبارة هذه أثناء القراءة إلى خمس وحدات أو ست ، على النحو التالي :

- [أفاد]
- [الأمين العام للأمم المتحدة]
- [بحدوث تقدم كبير في مفاوضات السلام]
- [في جنيف]
- [اليوم]

أو على النحو التالي :

- [أفاد]
- [الأمين العام للأمم المتحدة]
- [بحدوث تقدم كبير]
- [في مفاوضات السلام]
- [في جنيف]
- [اليوم]

ولكن ليس كما يلي :

- [أمين الأمم]
- [المتحدة]
- [العام أفاد بحدوث تقدم]
- [كبير في]

- [مفاوضات السلام في]
- [جنيف اليوم]

ولا حتى على النحو التالي :

- [الأمين]
- [العام]
- [للأمم]
- [المتحدة]
- [أفاد]
- [بحدوث]
- [تقدم]
- [كبير]
- [في]
- [مفاوضات السـ]
- [ـلام في]
- [جنيف الـ ]
- [يوم ] أي يمكن أن يحدث أثناء الكلام ذي الحدود الإيقاعية .

**خلاصة :**

لقد توجهنا في هذا المقطع الأخير إلى مسألة «النظرية» المتعلقة بالترجمة بفضل التمييز بين النماذج والنظريات ، مُحدّدين ما ينبغي أن تشتمل عليه نظرية الترجمة طارحين بعض المؤشرات المنهجية التي ينبغي استخدامها في البحث عن النظرية .

## خاتمة :

لقد أخلينا في هذا الفصل الأرض لما هو آت . إذ استخُدم غموض مصطلح «الترجمة» ذو الاتجاهات الثلاث من أجل التمييز بين عملية الترجمة ومُنتجها ومفهومها الذي يربط العملية والمنتج معاً .

لقد درسنا ، بإيجاز ، طبيعة الترجمة ، ووضعنا الترجمة في سياق التواصل البشري الأوسع ، ورسمنا خطوطاً عريضة لبرنامج يهدف إلى إيجاد نظرية ترجمة تركز (أوليا على الأقل) على المنهج ، وتسبر ، ضمنياً على الأقل، السؤال «ماذا يفعل المترجمون بالضبط ؟» .

يبدو أن الإجابة على هذا السؤال ، رغم أنها تُعد مركزية لاهتماماتنا الخاصة ، مُحيِّرةٌ . وهي كما صاغها مترجم أدبي معاصر :

«إذا ما سألني أمرؤ كيف أترجم ، فإنه من الصعب أن أجد جواباً . يمكنني أن أصف العملية المادية : أضع مسوّدة أولى سريعة جداً ، وأُنحيها جانباً فترة من الوقت ، ثم أعود إليها بخطى بطيئة بُطأً مؤلماً ، وبيدي قلم رصاص – وممحاة . بيد أن ذلك كله أمر خارجي ، أما في الداخل فالمهمة معقدة بلا حدود» .

أما موقفنا فهو ببساطة : أننا نريد أن نتولى مهمة وصف هذه العملية

الداخلية «المعقدة بلا حدود» ، ونحن مقتنعون بـأن ذلـك يتحقـق فقط عبر دمـج دراسة الترجمة في العلوم الانسانية - وخصوصـاً علـم النفس وعلـم الألسـنيات بوصفها فرعاً هاماً من فروع علم الألسنيات التطبيقية .

▯▯▯

ملف الترجمة

# للمترجم اسلوبه أيضاً

بقلم : رفعت عطفه

حين فكرت بموضوع الترجمة وما يلاقيه المترجم من صعوبات في عمله ، تبادر إلى ذهني حركة الترجمة العربية من اللغات السائدة أيام الأمويين والعباسيين ، والصعوبات التي اعترضت أولئك وكيف تجاوزوها شيئاً فشيئاً إلى أن أصبحت هناك مرادفات دالة تماماً على المعاني التي كان يتم القفز فوقها أو تثبيتها كما هي في اللغة الأصلية ، واشتقت كلمات تطلبتها تطورات العلوم آنذاك . ومن الجدير بالذكر أن الترجمات كانت تتم آنذاك بشكل رسمي أو شبه رسمي بتكليف من هذا الخليفة أو ذاك ، بمعنى أنها كانت مسؤولة أمام هيئة ستستفيد منها وتوظفها وبذلك شكلت مرجعية بالنسبة لكل الذين جاؤوا فيما بعد واستفادوا منها ، واليوم نحن ومنذ أكثر من مئة سنة ننقل عن الغرب علومه وآدابه ، ومع ذلك لم ننته ولم تتشكل عندنا علومنا وآدابنا وفلسفتنا الخاصة بنا ، التي تميزنا عن الآخرين ابداعا. أي أن جامعاتنا ومعاهدنا وما زالت تلهث وراء ما يقدمه الغرب دون أن تستطيع اللحاق به في أي من المجالات ، موضوع البحث . كل ذلك يعود في رأيي ورأيَ الكثيرين من الباحثين العرب إلى أننا شكّلنا جامعة للدول العربية ، لكننا لم نشكل جامعة للعلوم العربية ، ولا أكاديمية للغة العربية تشكل مرجعاً أساسيا للعاملين في حقول المعرفة وفي حقل الترجمة على وجه الخصوص. من هنا جاءت حالة التشظي وحالة التعدد في الاشتقاقات الدالة على الجديد الواحد أو نقل الكلمة كما هي مع بعض التعديل في

الصوت . واليوم وبينما نحن نبحث في موضوع الترجمة والمترجم ونحاول أن ننقل تجربتنا أو معاناتنا في هذا المجال ، نجد العالم قد تجاوز ذلك تماماً وصار هناك استخدام حقيقي للناظوم أو الحاسوب أو الكمبيوتر ، ونحن نلاحظ هنا أن هذا الجهاز ما زال حتى الآن متقلقل المصطلح .

وبما أن مجالنا هو المجال الأدبي والترجمة التي أقوم بها هي أدبية، فإنني أستطيع أن أقول ان الترجمة ابداع على ابداع ، خاصة فيما يتعلق بالأدب الحديث ، شعرا وقصة ورواية . ذلك أن لكل كاتب اسلوبه الذي تتسع له اللغة الأم ، فاذا لم نستطيع أن نمسك بهذه السعة ، ضاقت لغتنا وبالتالي حادت عن النص وضيعته .

أتذكر أنني استخدمت في ترجمتي الشعرية لبعض أعمال نيرودا ، كلمة فرضها عليّ ايقاع النص الاسباني وثقتي بأنها صحيحة ، رغم أنها غير مستخدمة بمثل ذلك السياق ، وكانت ردة فعل القارئ الذي كان سيوافق على النص أن استبدلها بمعادلها المستخدم عموما في الترجمة والكتابة العربية الكلمة هي «وقت» ومعادلها «عندما» و«آن» و «حين» .

من تكون تلك التي أحببتك

في الحلم ، وقت كنت نائما (من القصيدة ٤٣ من ديوان كتاب التساؤلات)

لكنني عندما ناقشته بالموضوع امتنع وأبقاها ، بينما بدلت في طبعة ثانية ، في أماكن ونصوص أخرى . أورد هذا المثل لأقول إن هناك قساوة في التعامل مع اللغة في كثير من الأحيان عند دارسي الأدب العربي . وهنا علينا الا ننسى أن الأدب العربي الحديث لم يفرض نفسه بعد في جامعاتنا وهذا ما يجعل مثَلَ الأدب العربي القديم يبقى المثل الذي عليه يتم القياس ويتم تجاوز موضوع أن اللغة كائن حي تنو وتكبر ، ولا يمكن العودة بها إلى سن الطفولة أو الرشد أو ما شابه .

ومع أن اللغة العربية ، لغة واسعة الطيف ، تحتمل عدد من

التركيبات ، ذلك أنها لا تسمح بالخلط بين الفاعل والمفعول به ، كما هو الحال بالنسبة للكثير من اللغات الحديثة . فإنهم يطالبوننا أحياناً بوضع الفعل ثم الفاعل ثم المفعول به أو فيه أو الحال بنسق لا يتبدل بينما الحالة الشعرية أو الروائية تتطلب غير ذلك . تحضرني بهذا الخصوص قصيدة لغارثيا لوركا بدأتها بالحال وليس بالفعل ورأيت ، وما أزال ، إنها بهذا الشكل أجمل ، القصيدة بعنوان مباغتة :

ميتاً ، بقيَ في الشارعِ

وخنجرٌ في صدرهِ ولم يعرفهُ أحدٌ

آه كيف كان يرتجفُ المصباح !

أماهُ

كيف كان يرتجف المُصَيبِحُ في الشارع !

كان فجراً ، ولا أحدَ

استطاعَ أن يُطل بعينيهِ

مفتوحتين على الهواء القاسي

ميتا بقيَ في الشارع

وخنجرٌ في صدرهِ

ولم يعرفهُ أحد .

أستطيع أن أزعم أن الترجمة بهذا الشكل حققت فكرةَ الأصل : المباغتة وشيئا من موسيقاه .

وإذا كنا سنتحدث عن الصعوبات ، التي تواجه المترجم ، خاصة من الاسبانية إلى العربية ، والعكس صحيح ، فإنني أستطيع أن أقول أنها كثيرة، نظراً لسعة الرقعة التي تشغلها هذه اللغة على الخارطة اللغوية العالمية : اسبانيا وأمريكا الاسبانية إضافة إلى العديد من مناطق أمريكا

الشمالية . أن هذه السعة قد خلقت خصائص منطقية رغم الاطار العام الجامع ، مما يجعل من الضروري الانتباه إلى المجال الذي ينتمي إليه العمل، خاصة الرواية والقصة والمسرح المعاصر ، حيث لغةُ الحياة اليومية، التي تتبدى فيها التباينات ، هي الغالبة . من هنا تأتي أهمية قراءة النص والولوج في جوِّهِ قَبْلَ البَدْء بالترجمة .

أستطيع أن أقول إن لكل مترجم ، كما لكل كاتب ، اسلوبه الذي يميزه عن مترجم آخر . وأرى أنه من الجميل أن يتميز المترجم ، لكن دائما ضمن حدود الإخلاص للنص شكلاً ومضمونا ، ما استطاع إلى ذلك سبيلا .

■■

# الترجمة بين « الخيانة » والأمانة

■■■ د. شاكر مطلق

## « كلُّ مترجم خائن »

هذه العبارة الجوفاء ، تكادُ تسمعها أو تقرؤها دوماً ، وحيثما تعلّق الأمرُ بالترجمة ومشاكلها وإشكاليّاتها ...

لماذا وجدت .. عاشت وترعرعت ؟ بينما المنطقيُّ والبدهي والعادلُ ، أن يقال ، بدلاً عنها - وحسبما أرى - كلّ مترجمٍ أمينٌ مؤتمنٌ ... حتى يثبت العكسُ » لماذا هذا الطرحُ المغاير ؟!

سأحاول ، من خلال هذه الأفكار ، التي لا يمكن لها إلاّ أن تكون مناقشةً للحديث في موضوع هامٍ وشائكٍ وإشكالي ، في آنٍ واحدٍ معاً قرأنا وسمعنا حوله الكثير الكثير ، وهو موضوع الترجمة وساحاول أن أعبّر بايجاز وتكثيفٍ عن رأيي حولهُ وفيه :

التَرجمة ، وحيثما وردَ ذكرها في سياق هذا العرض ، تعني ، حصراً ، الترجمةَ الإبداعية ، التي تتناول الموضوعات الإبداعية المختلفة ، في الأدب والفن والموسيقى وربما إلى حد ما ، أيضا ، الترجمة العلمية ، الرّاقية ، ولا تُعنى أبداً بضربٍ من الترجمة يتناول الوثائق والنشرات الدعائية أو الدوائية أو غير ذلك .

والترجمة - إذن - وحسب ما أرى وأفهم - عملٌ إبداعي ، تعاد فيه صياغةُ النص الأصل ، بأعلى مستوى من المهارة اللغوية والفكرية مع الحفاظ على أكبر قسطٍ من الأمانة للنص ولروحه ولمحتواه . صحيح أن هذه الأمانة في الترجمة تقتضي الحفاظ على كل هذا ولكن الصحيح أيضاً أنَّ الترجمة الابداعية لا يمكن أن تكون مجرد نقلٍ حرفيٍّ ومعجميٍّ لما يرد في النّص الأصل ، وإلا فإنها ستقدّم لنا جسداً ميتاً خالياً من الحيوية ، ومن تلك النكهة الخاصة التي تحتويها كلُّ اللغات والتي لايمكن لنا في كثير من الأحيان ، ملامستُها إلاّ برفقٍ شديدٍ، وإلاّ سقطنا في شرحٍ عقيمٍ ، طويلٍ مُملٍ لكلمةٍ أو عبارةٍ رشيقة مكثّفةٍ .

وهنا لابأس أن يلجأ المترجمُ إلى اختيار عبارةٍ ، من لغته ، قد تكون ، تلك العبارة عينها مصوغةً بكلماتٍ أخرى ، ووضعها ضمن قوسين ( ) أو وضع كلمةٍ ، تحتاجها طبيعةُ لغتنا لتجعل من العبارة المُترجمة عبارةً سليمةَ اللّغة ، أنيقةَ التسلسل الفكري ، مفهومةَ المعنى للقارئ .

وعلى هذا التدخل أو التداخل - إن صح التعبير - وهو ما يمكن للبعض أن يصفه «بالخيانة» - أن يجري في أضيق نطاقٍ ضروري ، وهذا بالتالي يتعلق أيضاً ، بأمانة إيصال المعنى الأصل ، ضمن مُناخِ النّص ، إلى القارئ بشكل يجعل منه نصاً ذا معنى .

مثال على ذلك :

تقرأ قصةً أو روايةً مترجمةً إلى العربيةَ لأديب ألماني ... وتتمتّع وتفهم ما هو أمامَك ، إلى أن تصل إلى مقولةٍ ، يشير فيها بطلُ الحَدَث ، إلى ضرورة «تغير أوراق الجدران» عنده ... تتوقف ، تنفر .. وتفكر .

لا معنى لهذه العبارة ضمن سياق رواية تتحدث عن الإنكسارات والقلق والملل .

تعود إلى النّص الأصل ، إن كان ثمة وصول إليه ، لتقرأ الكلمة المستعملة نفسها في النص المترجم ، والتي تتحدث عن أوراق الجدران (تابيتّه – Tapete) لتقرأ وتدرك أن هذه الكلمة لا مكان لها أبداً في سياق النص ومعناه ولا علاقة لها بأوراق الجدران ، لا من قريب ولا من بعيد .

إنها مجّرد تعبير عن حالة الملل التي أصابت بطل القصة والتي تدعوه إلى الحديث عن تغير المشهد اليومي وكسر الروتين والخروج منه ، ربما في إجازة أو غير ذلك . فتأمّلْ !

كذلك الأمر مع ترجمة «آلة غسل النقود» وهي الآلية التي يتّبعها المجرمون عادة في توظيف المال الحرام من أجل أن يبدو فيما بعد مالاً «مشروعاً» . وغيره الكثير من الأمثلة .

## حول مهام المترجم :

علينا أن نتذكّر ، أن العمل الإبداعي ، في الأصل غيرُ موّجهٍ إلى قارئٍ بعينه ولا اللوحةُ الفنيّةُ إلى متأمّلٍ معّين .

وبالتالي فإن الترجمةَ يجب أن تنطلق من هذه الحقيقة أيضاً . فالسؤال مثلا حول : ما تريد أن (تقولَه) القصيدةُ أو ما تريد أن توصلَه إلينا ؟

هوسؤالٌ لا يمكن طرحُه بهذه المباشرة الفجّةِ ومحاولة الإجابة عليه من خلال إقحامه في النص المترجَم ، لأن طبيعة العمل الإبداعي ليست القولُ أو الإيصالُ وإنما إثارةُ حالةٍ من النشوة الفكرية والجمالية ، من خلال تداعيات وربطها بمضامين جمالية ونفسية ، قد تكون ذاتية بحتة عند المتلقيّ ، بقدر ما يمكن لها أن تكون ناجمةً عن حسٍّ جماليٍّ جمعي .

وإذا لهثَ المترجمُ وراء محاولة الإيصال هذه ، فإنه لن يوصل للقارئ أكثر من الإبلاغ وبالتالي فهو لا يوصل إليه شيئاً هاماً ، لأنه لم يدخله في عالم

النشوةِ السرية والدَّهَشْ الأخّاذ ، هـذا العـالم الـذي كثـيراً مـا يتمنّـع عن القبض عليه ووضعه في قوالبَ حسيّةٍ ملموسة .

قد يجعلنا المترجمُ نرى ونلمسَ وربّما نتذّوق طعم «الإله» المصنوع من التّمر ، الموضوع في الركن العاتم من قدس الأقداس ، غير أنـه أخفق فـي أن يجعلنا نحسُ ونشتمُ وجود هذا الكلّ القدسي المحيط بنا من كل الجهات .

فإذا كانت الترجمة تشكل شكلاً بسيطاً (Form) أو قالباً ، نحاول أن نملأه بالكلمـات المعَبرة الخلاقـة ليتجسـم وينمـو إلـى الشكل الأكـثر تجسـيداً ليصبـح «غيشتالتاً – Gestalt» حياً – ، له خصوصيته وعالمُه وايقاعـه الممُيز ، فإن علينا دوماً ، أن نبحثَ في الأصل ، عن المرجعية الوحيدة التـي تُعلِمنـا إن كـان هذا النصُ أصلاً قابلاً للترجمة أم لا ؟

ولا أعني بالطبع الترجمة اللفظيـة وإنمـا الطبيعة الخاصـة والخصوصيـة التي تتمنّع عن الانسكاب في القالب أو ذاك .

وأستطيع هنا من خلال خبرتي الخاصة فـي ترجمـة الشعر الألمـاني ، أن أشير إلـى مثـل هـذه الحالـة التـي عرفتهـا إبـان ترجمتـي لشـاعر ألمـاني سـاخر وفيلسوف – حسب رأيي – وهو المسمى (يوّاخيم رنغلْ نـاتّس) واسـمه الحقيق «هانس بوتشر» [1] حيث توجد عباراتٌ ومصطلحات تحتاج – إذا أصـررتَ علـى ترجمتها – إلى جمل وسطور لشرح محتواها ... ولا علاقة لهذا بترجمة الشعر، فهو مقتل له .

---

(١) – (للمزيـد انظر دراسـتنا في الآداب الأجنبيـة العـدد ٢٨ سـنة ٨ آب ١٩٨١ – ص ٥ – ٣٦ !)

فالترجمةُ الخلاّقة ، التي تتجاوز عبثيّةَ الإيصال فقط ، تتكوّن عندما نصل بالنص الإبداعي إلى حياةٍ جديدةٍ لا تقل تألُقاً عن تلك التي عاشها النصُ في مجده زمنَ نشوئه ، وهذا هو الهدف الذي تتمحور حولَه ، وتسعى إليه كلُ الجهود والمهارت الفنيةِ عند المترجم .

ولا يمنع هذا من أن يدخل النّصُ ، في حياته الجديدة هذه ، فضاءً أرحبَ، لأن الترجمةَ ، في المحصلة ، هي التعبير عن علاقات اللغات المختلفة ، وتفاعلها معاً ، ولأن هذه اللغات ، بشكل عام وبصرف النظر عن كل الأسباب التاريخية في النشوء والخصوصية ، تظلُ لغاتٍ متقاربةً ، بعضها من بعض ، من حيث إمكانية الإفصاح عن ما تريد أن تقوله لنا .

## أفكار في نظرية الترجمة :

إن نظريةَ الترجمة تعلّمنا وتلحُ علينا أن نعمل على ايصال الشكل والمعنى ، للنص الأصل ، بأكبر دقةٍ ممكنة ، لأنه الهدفُ والمأمول .

ولكن يجب أن لا ننسى بأن النقد المعرفي يعلمنا استحالةَ تحقيق هذا الهدف ، من خلال تطبيق نظرية الترجمة بشكل حرفي نسخي ، حيث لا موضوعية يمكن لها أن تتواجد هناك ، وبالتالي فإن هذا النمط من الترجمة لن يحقق التناغم والتطابق الدقيق مع الأصل ولأسباب عديدة .

فالكلمة ، ذات المعنى الثابت المحدود ، يطرأ عليها ، مع تطور الزمن ، تطورٌ لاحقٌ ينال من دلالتها القديمة ، قليلاً أو كثيراً ، ويمكّن الاتجاهاتِ الدلالية الجديدة ، من الانفلات من تلك القوالبِ القديمة وربما البسيطة أيضاً ، وذلك لأن الايقاعَ والقالب الشكلي ، للقصيدة مثلاً ، وهي الأصلُ هنا ، قد يكون لِحقَ بهما التطورُ والتبدل ، خلال القرون ، كما لِحقَ ايضاً باللغةِ التي يُترجَم إليها .

مثالاً على ذلك أقدّم «أناشيدَ دير بورنِ» - التي وُجدت في ذلك الدير - والمعروفةَ باسمها اللاتيني (كارمينا بورانا) :

لقد عكفتُ ، منذ أكثر مـن عشرة أعوام ، مـع زميلي المرحوم الدكتور «سمير ضـاهر» - وهـو عـارف بالموسيقى - علـى محاولـة ترجمـة هـذه النصوص، أو بعضاً منها ، إلى اللغة العربية ، وكان عليه أن يـدرس موسيقاها ويحلّلها .

ولـم أستطعْ أن أعثر فـي ألمانيا الاتحاديـة على نسخة كاملـة للأناشيد لأختار منها ، إلاّ عن طريق مكتبة ضخمة عثَرتْ لي على نسخةٍ - بعد نفاد الطبعة - فس إحدى المدن الأمريكية وحصلت عليها .

غير أن عمليةَ الترجمة قد تعثَّرت جداً ، بل وتوقفت ، لأن الكثير من المصطلحات وهي ألمانية فصيحةً ونصف فصيحة ، وعاميةً تحتوي على كلماتٍ من زمن المنشدين الجَّوالين ، لا مرادفَ مقنع لها عندنا .

في هذا السياق ، قد يبدو من المفيد ، أن أشير إلى مقولةٍ للعالم (يوت - جي - هامان ١٧٣٠ - ١٧٨٨) يقول فيها - في كتابه «مذكّرات السُّقراطية» - :

«إن الكلماتِ لها قيمٌ تتحدد كالأرقام حسب المرتبةِ الواقعة فيها . أما المفاهيمُ فتتشبه في مدلولاتها وظروفها العمليةَ التي تتغير حسب المكان والزمان ... إضافة إلى ذلك تحمل كلُّ جملةٍ ، حتى لو خرجت من نفس الفم والقلب ، عددَ لا نهاية له من المعاني الإضافية التي تمنحها إياها والتي تتخذها بنفس الطريقة التي تتّخذ بها الأشعةُ الضوئية هذا اللونَ أو ذاك ، حسب السطح الذي تنعكس عليه ، عائدةً إلى عيوننا » - أ هـ . - .

في مقالةٍ بمجلة «ألمانيا» (العدد الرابع - آب - ١٩٩٤) نقرأ للباحث «إرفين شارغاف» مقالة بعنوان (الأوطان واللغات الأم : أطروحـاتَ عن مفهوم «الأوروبي») بعض العبارات ، التي قد تسهم أيضاً ، في شرح هذا الأمر حيث يقول :

«إنني أعتقد بأن كلَّ شخص يأتي إلى العالم ومعه معجمه الخاصّ به ، ومعه قواعِدهُ الخاصةُ به ، لا بل ومعه منطقهُ الخاصّ به ، وكلُّ ذلك في إطار البنية المتشابكة للغته الأم ، وأعتقد بأن هذه الحالةَ لا يمكن تفسيرها بواسطة الأسس المادية المعروفة لدينا حالياً في مجال علم الوراثة .

ذلك أن هناكَ ظواهر لا تعطيها التفسيراتُ سوى مزيدٍ من الغموض ...

مثل «الروح» و «الزمن» كما وينطبق (هذا) أيضاً على كثير من العبارات التي تبدو لنا بسيطةً جداً ومنها عبارةُ «اللغةُ الأم» ، التي يَظن المرءُ أنه قد قال كلَّ شيء عنها ، عندما يوضح أنها اللغةَ الأولى التي يستوعبها عقلُ الطفل في أعوامه الأولى . فنحن نفتقر إلى القدرة على وصف النبراتِ التي ترافق كلَّ فكرةٍ تعبّرعنها الكلمات - ا هـ . - » .

إن القرابةَ بين لغتين ، لا يمكن البحثُ عنها ، مثلاً في تشابه الشعر أو الكلماتِ فقط ، وإنما في مستوى أعلى من المستوى التاريخي ، حيث يكون المقصودُ ، بهذا القول أو ذاك واحداً دوماً وحيث يشكلُ مجموعُها وتكامُلها ، وليس إحداهما فقط ، ما يسمى بـ «إنتِنسيون Intention» - وهي عملية تعرّف الوعي على شيء ما ، وعلى مقصده - التي تفضي إلى ما يسمى «باللغة الصافية» .

هذا القانون ، هو أحد أهم مقوّمات فلسفة اللغة ، ومع ذلك يجب التمييزُ بين ما يقدمه «الإنتِنسيون» عن القصد وبين كيفية وطبيعة المقصود .

هذا هو ما يجعل من الترجمة أمراً نسبياً لا يمثّل القول النهائي ولا الشكل النهائي أيضاً .

فثمة افتراضٌ بأن الشعراءَ العظام هم المترجمون العظام للشعر ، وأولئك الأقلُّ شهرةً هم أقل نجاحاً في الترجمة .

## هذه المقولة تدحضها الحقائقُ التاريخية نفسها :

هناك مجموعة من الكبار أمثال «مارتين لوثر *M . Luther*» - «شليغل *Schlegel*» - «فوس *Voss*» قدمو لنا ترجماتٍ عظيمةً ، وسعّوا ، من خلالها ، آفاق لغتهم الألمانية ، وهي أهم من أعمالهم الشعرية.

كما يوجد شعراءٌ كبارٌ مثل «هولدرين Holderlin» - «جيورج George» قد أخفقوا في ترجماتهم الأدبية ، لأن للترجمة شكلاً خاصاً وتقنيَاتٍ خاصةً ووعياً لا ينطبق بالضرورة مع الوعي الشعري والحساسية الإبداعية الشعرية .

المترجم ، يوصل إلينا ، بل يوقظ فينا صدى النص الأصل من خلال تعامله الدقيق مع علاقاتٍ لغويةٍ معينةٍ للمحتوى ، تحكمها أنظمةٌ دقيقةٌ .

وكما تخلو الفلسفةُ من الإلهام الشعري المسمى عندهم «موسه Muse» - وهو عندنا «شيطان الشعر» كذلك تخلو الترجمةُ منها ومن الانسياق خلف إغراءاتها ، على الرغم من كونها ، أحياناً ، عملية إعادة إبداعٍ لأنها تخضع لتلك القوانين الدقيقة الناظمة والمنتظمة للعمل وبصرامة وجدية لتنضجَ فيها بذورُ «اللغة الصافية» وغالباً دون جدوى .

## الحرية والأمانة :

يشكل موضوعُ الحرية والأمانة أحدَ المحاورِ الهامةِ ، في كل نقاشٍ يتعلق بالترجمة ، وشروطها ونظريتها . الحريةُ في إيصال المعنى والمقصد مع الأمانة للكلمة .

## كيف نحقق هذه المعادلةُ ؟

نظريةُ الترجمة تتطلّب أكثرَ من إيصال المعنى والقصدِ ، والترجمةُ لا يمكن لها دوماً من خلال الأمانة والوفاء للكلمة أن توصل المعنى والقصد الموجود في الأصل ، ناهيكَ عن الكيفية والسياق ، لأن الكلمة الشعرية ، مثلاً ، لا تُنهي مهمتها بإيصال المعنى فحسب ، وإنما الكيفية التي صيغ فيها المقصودُ للتعبير عن القصد في كلمة أو كلمات معينة .

ولأن للكلمة لحن مشاعر يرافقها ، فلا يمكن الوصولُ بها إلى شكلٍ مفهومٍ ومقبولٍ من خلال ترجمتها الحرفية المستندةِ إلى قوانينَ الـ «سينتاكس Syntax» - وهو علم بناء الجمل وتنظيم الكلمات - فقط ، لأن النصَ المترجم سيصبح خالياً من المعنى المقصود وربما سقط في الإبهام أو العبثية (وإذكّرَ هنا بكلمة «أوراق الجدران وآلة غسل النقود» ، كما أذكرَ بما أوردناه عن ترجمة الشاعر (هولدرين) - في أواخر أيامه - من خلال ترجمته لمأساتين من أعمال «سوفوكليس Sophokles» ، والتي تعتبر أنموذجاً مدرسياً للترجمة السيئة ، حيث يهبط التناغم اللغوي فيها إلى مستوى متواضع لا يسمح بالاحاطةِ بعمق المعنى الموجود ، إلا بقدر ماتسمحُ به نسمةٌ عابرةٌ تمر على مزمار القصب ، للّحن بأن يتشكل فيه وينطلق .

بينما نجد العكسَ تماماً في ترجمة «بورشارد Borchard» لعمل «بِندار Pindar» في نشيده الساخر «الكومودي» الثالث للجوقة والمتعلق «بعرّاف دِلفي Orakel V . Delphi»، فالترجمة الحقيقية تكون شفّافةً تظهرُ من خلالها ملامح النص الأصل ، فلا تحجبه .

وإذا كان الصراعُ مستمراً بين الحرية والأمانةِ ، فإنَ الغَلَبةَ ستكون لتلك الحرية ، التي تسعى بأمانةٍ كاملة لايصال روح النص حيةً ، على الرغم من أنَ عِلمَ الـ «سينتاكس Syntax» ، يجعل من الكلمة العنصرَ الأول في عمل المترجم، وليس الجملةَ الحاجبة كالستار ،كما يُلّم ، للغةِ الأصل .

وعلى الرغم من مقولة :

«في البدء كان الكلمةُ» فإن التناغمَ والتكامل بين اللغاتِ ، ومن خلال خصوصيةٍ ذاتية ، هو الذي يمكّن النّص الأصل ، من الحضور الشَفيف والدائم بين سطور شكله الجديد ، ويمكنّه من تحقيق خصوصيتِه - وإن شئتَ - «هُويته» أيضاً .

في كل اللغات وفي بنيتها ثمة حضور لما يمكن لك أن توصله ، كما يوجد حضور أيضا لذلك غير القابل للإيصال ، الذي تُحس بوجوده ، من خلال علاقات النص ، رامزا أو مرمّزا بين السطور .

رامز فقط من حيث محدودية البنية اللغوية ومرمّزَ من خلال عملية التطور الدائمة للغة ذاتها ، والتي هي في المحصلة نواة « اللغة الصافية » ،

حيث المنطوق ملتصق باللغة وبتبدلاتها فقط ، بينما المغزى أو المعنى الصعب الغريب ملتصق بهيكليتها ، وهذا غير القابل للترجمة المتمنع عن الإمساك به وسكبه على الورقة ، لا يأتي من صعوبة ترجمة الكلمة وإنما من تلك الشفافية الطيارة التي يلتصق بها المعنى على الكلمات .

فاللغة الصافية التي تجعل الرّامز مرمّزاً وتطلق اللغة وتسمح باستعادة حركتها تقدم للترجمة هذه الإمكانية الضخمة والوحيدة ، حيث تلامس الترجمة ملامسة ، من خلال عدد لايحصى من النقاط، المغزى أو المعنى في الأصل لتصل به ، عن طريق قانون الأمانة ، إلى حالة حرية اللغة ، حيث تتبع الترجمة مدارها الذاتي الخاص والمميز لترجمة بعينها .

في كتابة " أزمة الحضارة الأوربية " تحدث" رودولف بان فيتس R.pannwitz " عن المعنى الحقيقي لهذه الحرية من دون أن يسميها مباشرة أو

يبررها ، وذلك من خلال مناقشته للمجموعة الشعرية المعروفة والمسماة «الديوان _ الغربي الشرقي / لشاعر ألمانيا العظيم » وولفغانغ يوهان فون غوته _ بالتاء المخففة _ Goethe» وليس كما ترجم تحت اسم « الديوان الشرقي لمؤلفه الغربي » ، والتي تعتبر من أهم ما كتب ونشر في اللغة الألمانية حول « نظرية الترجمة » والتي يشير فيها إلى خطأ في المنطق ، حتى في الترجمات العظيمة ، عندما تحاول ، "جر منة " الهندي والإغريقي والإنكليزي ، بدلاً من أن تحول الجرماني الألماني إلى تلك اللغات وتدخلها في زوابعها وتحدياتها ، ولتستفيد من المعطيات الجديدة المغايرة ، من خلال الرجوع إلى آخر عناصر اللغة ، حيث تتحد الصورة بالإيقاع ، وحيث لا يمكن تحديد الكم الإبداعي ، الذي تسمح به لغة ما ، عند تحويلها إلى لغة أخرى ، بأن يعبر ، ومن المؤكد أن هذا العمل شاق حساس ودقيق .

في ندوة للترجمة ، أقامتها الملحقية الثقافية لألمانيا الغربية بالتعاون مع الملحقية الشرقية (! ) ـ قبل الإنهيار طبعا ـ في مقرها بدمشق بتاريخ ٢٧/ ١٠ / ١٩٨٩ ، ودعت إليها مجموعة من العاملين بالترجمة عن الألمانية ، وممن يدرّسون الألمانية في الجامعات ، وكنت من بين المدعويين أيضاً ، في هذه الندوة قام بعض المترجمين السوريين العرب بترجمة قصة قصيرة لأديب ألماني ناشئ ، تافه ومتغطرس ـ كما قلت له في الندوة حرفياً ـ تتحدث عن شراء جهاز تلفاز ( هو الأفضل في الجمهورية ) وبالتالي فأنت تستطيع أن تعرف ـ إن كنت من العارفين ـ بان القصة تدور أحداثها في الجمهورية المرحومة للعمال والفلاحين (d . d . r ) من دون أن يشير أليها ـ في النص ـ ولو بكلمة واحدة ... لأن هذه هي الطريقة المميزة للكلام هناك ... ويتحدث فيها عن جدته التي تعمل خادمة لدى أحدى سيدات إقطاع الأرض " لاندغريفن " ( LANDGRAEFIN ) .

وبما أن هذه العبارة لم تفهم من قبل أكثر من مترجم لهذا النص التافه ، لأن البعض قد ترجمها : ( جدتي التي هي ملكة المطبخ ) أو ( أميرة المطبخ)...

بينما قام مترجم معروف وذكي يحمل وساماً في الترجمــة ، بتجاهل هذه الكلمـة نهائياً ، ربمـا عن سهوٍ ، واللـه أعلم ! أمـا لمـاذا وصفت ذلـك النص وصاحبه بالتفاهة وبالغطرسة أيضاً فالحق يقـال بـأن صياغتـه اللغويـة الألمانيـة فقيرة وبائسة وتتكرر فيها كلمة ( ألزو ) - أي ( إذن ... هكـذا ) فـي كـل عبـارة تقريباً ناهيك عن بؤس المحتـوى ... ومـع ذلـك فقد كـان يتحـدث إلـى الأسـاتذة والدكـاترة المـترجمين بلهجةٍ فوقيـةٍ تعليميـةٍ ، ممـا دفعنـي إلـى قـول مـا ذكرتـه أعلاه، ومشيراً إلى أن بعض الترجمات إلى العربيـة ـ لوكـان بامكانـه فهمهـا - لأدركَ أنها رفعت من مستوى نصه البائس بسبب اللغة الرفيعةِ والصياغةِ الأنيقةِ لتلك العبارات البائسة التي كتبها هو .

إذاً يمكن للمـترجم أن يرقـى بنصـّه المـترجَم إلـى أفـق أعلـى مـن النـص الأصل أو أن يهبط به إلى مستوى أدنى ، وإذا كـان هـذا غير مرغـوب بـه فـإنَ الآخرَ غيرُ جائزٍ تحت أيةِ ذريعةٍ كانت .

فإن لم تستطع أن تجدَ في معجمكَ اللغوي مايسـمح لـكَ بترجمـة النـصّ ، بقدرٍ معقول من الكلمات المناسبة – التي قد لاتكون موجودةً أصلاً بيـن يديـكَ – كما في أسماء النبات والحيوان في اليابانية أو الصينية على سبيل المثال – فإن الأفضل لكَ أن تتركَ النّصَ وتنفضَ يديكَ منه وأن تجد لكَ بديلاً معقـولاً ومقبـولاً من الكلمات ، مع الإشارة لذلك ، في الحواشي ، بالطبع ، كـأن تجعلَ مـن طـائر (الفلامِنكـو) زهـري اللّـون ، اللقلقَ المـائي إن لـم ترغـب فـي اسـتعمال كلمـة (البَشَروش) العربيـة ، وأن تضعهـا فـي الحاشـية وربمـا مـع الاسـم اللاتينـي – العلمي لهذا الطائر .

إنّ تجربتي ، في ترجمة شعر اليابان والصين ، عن اللغة الألمانيـة ، قـد علّمتني ذلك ، وفي الوقت ذاته فرضت علي ، وهنـا عـودة أخـرى إلـى موضـوع الأمانـة وليس الخيانـة ، أن أتعلـم كيفيـة لفظ ونطقَ وكتابـة أسـماء الشـعراء

وأسماء العلم، على الأقل ، بشكل سليم ، يكاد يكون مطابقاً للأصل ، عن الأصل. صحيح أنني تعلمت خلال زيارتي لبلدان الشرق الأقصى ومنها الصين واليابان ، بعض قواعد اللغة وبعض الكلمات والعبارات ، غير أن هذا لم يكف لمعرفة نطق الأسماء بشكل دقيق ولهذا فقد عمدت إلى تعلم اللغة ، من خلال أشرطة خاصة ، لكي أستعين بها على ترجمة الأسماء ، على الأقل ، بشكل سليم ، ومن الطريف هنا ، أن نشير إلى بعض الملاحظات المتعلقة بهذا الأمر . مثال على ذلك من اللغة الصينية :

## لفظ الكلمات الصينية :

بغية مجاراة معظم الأعمال العلمية يستعمل أسلوب ويد غايلز .

WADE- GLLES للنقل الحرفي للكلمات الصينية إلى الأنكليزية في هذا الكتاب والألفاظ العربية المقابلة مقدمة أدناه :

CH ج كما في TAO TE CHING ( جينغ )

CH تش . كما في سلالة CHIN (تشين ) الحاكمة

HS ش . كما في TA HSOEH ( شوه ) العلم الأكبر

I كما في GEN ( رن ) ت العاطفة الإنسانية

K غ كما في الالاهة البوذية KUAN- YIN ( غوان بن )

Kك كما في KUNG - FU - TZU ( كونغ ـ فو ، دزو ) أو كونفوشيوس .

Tد . كما في TAO ( داو ) ـ الطريق

R ت كما في سلالة TANG ( تانغ ) الحاكمة

عودة قصيرة إلى موضوع المعجم اللغوي وتطويره . في اللغة الألمانية ـ وهي مثال أستطيع أن أتحدث عنه بدقة ـ العديد من الكلمات الغربية ، مختلفة

الأصل والتي تضمها معاجم خاصة ، لعل أشهرها هو المسمى ( معجم دودن - DUDEN- « الكلمات الغريبة » ومنه نسخة مختصرة ونسخة كبرى تقع في خمسة أجزاء وتحتوي - قبل ثلاثين سنة - على أكثر من أربعين ألف كلمة غريبة الأصل موجودة في متن الحياة اليومية في اللغة الألمانية . وهذا المعجم يتزايد كل عام ، بسبب التطور التقني والتطور الإقتصادي بشكل مذهل جعل منه اليوم موسوعة حقيقية .

هذا من جانب ، أما من جانب تطور اللغة الألمانية عينها وما يتعلق بالإضافات السنوية التي ترفد هذا المعجم المخصص أصلاً للغة الألمانية الصحيحة ، فإننا نشير إلى أن عدداً من الكلمات ، قد يصل إلى خمس كلمات أو أكثر يستقيه المعجم كل عام من مجلة « دير شبيغل » وحدها - المرآة - DER SPIEGL - السياسية - الثقافية الشاملة التي تصدر في هامبورغ شمال ألمانيا الإتحادية والتي يشتق ويخترع كتابها - وهم من المختصين في اللغة طبعاً - كل عام - مصطلحات وكلمات جديدة .

مثل :

( فيديوإست ) VIDEO IST - وذلك للتعبير عن حالة الإدمان التي تصيب البعض من جراء مشاهدة أفلام ( الفيديو ) والذي وجد قبل حوالي ربع قرن فقط ، وذلك على غرار كلمة ( إيديالست - مثالي - IDEA LIST) اوكومونيست - شيوعي - KOMMONIST ) وذلك بإضافة هذا الجذر (IST ) المستمد من اللغة اللاتينية والذي لايرى أحد ضيراً في إعتماده أو في إدخال تلك الكلمات الجديدة إلى المعجم الرسمي . في تشرين الثاني من هذا العام ( 1994 ) تم لقاء في ألمانيا بين عدد كبير من علماء اللغة " لتيسير " وتطوير أمور اللغة

من حيث الكتابة ، مثلاً حرف ( B ) ـ يصبح هكذا : SSأو إلغاء الحرف الكبير من أوائل الكلمات وغير ذلك كم الأمور الهامة وسوف تعتمد هذه التغيرات رسمياً لأن تطور الحياة أقتضى ذلك ...فتأمل ... منذ أعوام عديدة ، قرأت للناقد الأستاذ حنا عبود مقالة في إحدى صحف دمشق المركزية ( البعث ) ـ العدد 6976 تاريخ 08. 01 .1986ـ يتحدث فيها عن كلمة ( إكسوتك ) ـ EXOTIK ـ وكتبها هو ـ إكزوتك ـ بحرف الزين ( ولا يوجد فيها حرف الزد Z اللاتيني الذي قد يبرر تلك الكتابة وعرض فيها آراء عدد من الأدباء يستعملونها بشكل مختلف ، ويبدي رايه في الموضوع .

وبدا لي الأمر طريفاً حقاً ، لأن كل من تحدث في هذا المصطلح منفرداً كان غيره مصيب تماماً ، وأما إذا أخذنا رأيه مجتمعاً مع آراء الآخرين ، فكان على صواب .

## كيف ذلك ؟

سأتطرق ـ بإيجاز ـ للموضوع ولأن له بالطبع علاقة بموضوعنا هذا .

الكلمة ( إكسوتك ) "EXOTIK" ذات أصل ياباني ـ لاتيني ـ كما جاء في المعجم دودن ـ DUDEN ـ ) ( ولها علاقة بذلك السحر أو الإنبهار الذي أصاب الأوربي ، عندما تعرف عالم الشرق الأدنى أو الأقصى أو غيره من عوالم ( ما وراء البحار ) ـ وهذا ( الماوراء البحار ) نعرفه جيداً من معجم المستعمر

---

( للمزيد حول الموضوع يمكن لك العودة إلى المقدمة التي وضعناها في كتابنا ( فصول السنة اليابانية ) الصادر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق عام ١٩٩٠ ) .

في بدء حركة الإستعمار ـ وهو يعبر عن الدهشة أمام تلك الألوان والفنون والتقاليد وعن العجائبية والغرائبية المحيطة بها .

فالمصطلح يضم كل هذه الأشياء مجتمعة وليس بعضاً منها فقط ... فماذا يضير ـ إذن ، لو أدخلنا هذا المصطلح كما هو إلى لغتنا واستعملناه ؟

وهل كلمة ( التلفاز ) ـ المعربة ـ تعبر حقاً عن كلمة تلي ـ فيزيون (tele vesion ) وتيلي هو (البعيد) وفيزيون لها علاقة بالأبصار وكذلك بالرؤيا مثلاً ( رؤى يوحنا ( .JOH VISIONEN ) وحرفي ( EN ) في الأخير للجمع ، مع أن الأصل لاتيني ويعني ( الوجه الداخلي ـ والرؤيا ـ والصورة المخادعة ( السراب).

فهل ترى معي ، يا صاحبي ، مدى الثراء الذي يصيب اللغة جراء الإنفتاح على اللغات الأخرى وضم ما يغني ويفيد منها ؟

فالقرآن الكريم لم يتحرج في إستعمال تلك الكلمات الغريبة والأعجمية والتي تزيد فيه ـ على حد علمي ـ على الخمسمئة كلمة : كالبستان ـ الزبرجد ـ القس ـ الأتون ـ مخففاً ومشدداً ـ وغير ذلك الكثير ... فلماذا نحجم نحن أبناء القرن العشرين الآيل إلى الزوال عن الإستفادة من كل هذا بحجة المحافظة على سلامة اللغة ، التي يريدونها مقدسة ـ أي كما وصف ( هيرودوت ) الهيروغليفية ـ والتي إنتهت إلى زوال ونريدها لغة الحياة الحية والمتفاعلة والمبدعة لماذا ؟!

أما فيما يتعلق ( بالأخطاء الشائعة ) ، التي يتعامل معها المترجم اليوم ودون عناء أو توقف فهذا موضوع طريف شيّق ويكفي أن أشير إلى أن شيوعه لا يبرر إستمرارية إستعماله ، بعد أن أصبحنا في موقعٍ معرفي يسمح لنا بإستعمال الكلمة بشكل صحيح ودقيق ، وإن وجد البعض مشقة في التعامل معها بادئ الأمر .

شاعر ألمانيا العظيم ( يوهان وولفغانغ فون غوته ) يصبح أسمه البسيط ( غوته ) ـ بالتاء المخففه جيتّه أو بالثاء المشدودو لماذا ؟ كذلك اسم شاعر المانيا العظيم الآخر (شكر) باللام المخففة ـ يشدد ويصبح ( شلر ) وكذلك (شتيفان تسافيغ) يصبح زفايج ـ بالزين ـ لماذا ؟ هناك العديد من هذه الأخطاء الشائعة ، التي لا مكان لها اليوم في عالم الترجمة الدقيقة الأمينة ، بحاجة إلى إعادة نظر فيها .

لقد كان الأوربيون يسمون ـ على سبيل المثال ـ منذ قرون عدة ( ابن رشد ) AVEREUS أفريوس ـ ويسمون ( ابن سنا ) أفيسينا ـ AVECINA ـ وتعلموا بعدئذ النطق السليم للأسماء . ولن تجد اليوم مستشرقاً واحداً لا يكتب الأسم كما يجب أن يلفظ ويكتب .

إعتقد أن هذا يكفي للحديث حول موضوع الترجمة الواسع ، وقبل أن أختم لابأس من إشارة سريعة إلى موضوع هام وهو :

ماذا نترجم ؟ وكيف ولماذا ؟

بإختصار شديد : أنا شخصياً أترجم ما يثير لديّ المتعة وينمّي المعرفة ،

وأجد من المفيد إيصاله إلى الآخرين وبصرف النظر عما يسمى بالجدوى الإقتصادية أو متطلبات السوق .

ودار الذاكرة بحمص ـ التي أملكها ـ قدمت العديد من الكتب ، غير الرائجة ، ولكنها ـ حسب رأي ـ تشكل ضرورة معرفية وتُقدم متعة ، ولو للنخبة، مثل كتاب ( لاتبح بسرك للريح ! شعر وحكم من اليابان ) أو كتاب شعرٍ عن الهايكو أو عن الزن ـ ZEN ـ أو الشعر الياباني الحديث لشعراء ولدوا بين عامي 1850 -1900 ( على شاطئ الأيام البعيدة ) وغير ذلك من الكتب التي ستجد طريقها للنشر قريباً ، والتي قمت بترجمتها عن الألمانية .

ولكن هل يمكن ترك موضوعات الترجمة الخطرة لمزاجك الشخصي ؟!

طبعاً يمكن ذلك ، طالما لا توجد للترجمة خطةموحدة علمية ولا دور ترجمة ومراكز رسمية ، حتى اليوم ، على مساحة العالم العربي ـ على حد علمي ـ وعلى الرغم من أن جريدة تشرين الدمشقية أوردت بتاريخ 29. 10 .1989(4603 رقم ( 4603) خبراً عن مناقشة مجلس الشعب لمشروع قانون يتعلق بإحداث مركزٍ ، تابع للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، مقره دمشق يحمل أسم " المركز العربي للتعريب والترجمة والتأليف والنشر ... ولا أعرف مصيره بعد ذلك .

لقد أنقضت قرون عديدة على تأسيس ( دار الحكمة ) وأمجاد العرب ، ولا أحد يستطيع أن يطلب من أديب بعينه ، أو دار نشرٍ

بعينها ، أن تنظم لمشروعٍ خطير وهام مثل موضوع الترجمة الذي يجب أن تحمل رايته الدول والحكومات ، للوصول بشعبها إلى مستويات أرفع من المعرفة وإلى تعريف الشعوب الأخرى بتراث العرب الماضي ، ونحن لا نقف ، على هذا الصعيد ، قطعاً على أرضٍ بورٍ يبابٍ .

■■

روجرتي بيل

# النص ومعالجته

# من كتاب : الترجمة بين النظرية والتطبيق

■■■ ترجمة : د. ابراهيم يحيى الشهابي

## معالجة النص :

إننا مهتمون بموجب هذا العنوان بسؤال هو : «كيف يُعالج النص من قبل مستخدميه ؟ «وسوف نقترب من هذه القضية من زاويتين : (١) زاوية تحديد المعرفة اللازمة لمعالجة النصوص ، و (٢) زاوية المهارات المطلوبة لمعالجة النص .

### ١ - معالجة النص ؛ المعرفة :

هنالك فرق معروف تماماً بين نوعين من المعرفة : « المعرفة الاجرائية» (معرفة كيف تعمل شيئاً ما) و المعرفة الواقعية (معرفة طبيعة الحالة ووضعيتها) . وسوف نتعرض في هذه الفقرة إلى معلجة النص كمثال على المعرفة الإجرائية والمهارة في تطبيق تلك المعرفة ؛ وهو مظهر خاص يُعرف بالكفاءة التواصلية .

وسوف نتوجه ، مبدئيا ، إلى السؤال : « ماالذي يحتاج النَقلةُ معرفته لمعالجته النص ؟ « أي أننا سوف نولي اهتمامنا إلى المعرفة التي تجعل العمل ممكنا .

يستدعي الناقل مجالات من المعرفة عديدة أثناء معالجته للنصوص بيد أن المعرفة الألسنية تحتل المركز بين هذه المعارف .

ولهذا نطرح السؤال : « ماطبيعة المعرفة الألسنية التي يتطلبها النقلة ؟ » من الواضح أن هذا السؤال يعد بالغ التعقيد ، وللاجابة عليه لابد لنا من تحديد ثلاثة مستويات متداخلة من المعرفة الألسنية وبيان دورها في توليد الخطاب .

المستوى الأول : المعرفة التركيبية:

المعرفة في هذا المستوى مقيدةٌ بوسائل صنع الجمل ، التتابع المنظم المؤلف من وحدات وبنى . والمعرفة المشمولة هاهنا هي معرفة نظامي السلسلة والاختيار اللذين ينظمان المعنى الدلالي المطروح . وبالتالي فإن المعرفة التركيبية هي معرفة العناصر الموجودة في لغة ما وكيف يمكن ربطها منطقيا .

يمكننا أن نرى مثل هذه المعرفة وهي تعمل إذا ماحاولنا فهم نص بُعثر أصله عشوائيا ، وطرحت مفرداته في نظام عشوائي .

## النص آ:

*in the to safely harbly all two of said the many course almost at in changed working of field hundred be of views translation the years can have .*

لاتعد هذه الصيغة كما هي بينة أعلاه نصا بالمعنى الذي تستخدم فيه المصطلح . فهو يفتقر إلى «النسيج» ولايمكن الحكم عليه بموجب أي من المعايير السبعة المستخدمة للحكم على النصوص . صحيح أن هناك بعض

العبارات في النص تتمتع بدرجة مامن التماسك الداخلي بحيث تولد أشباه جمل مثل «in the» و «harbly all two of» و « almost at» ، الخ إلاّ أننا لانستطيع إعرابها ، أي لانستطيع اكتشاف بنيتها التركيبية ، كتحديد المبتدأ ، والخبر ، وغير ذلك .

إن المعرفة التي تتيح للقارئ إن يكمل مثل هذه التمارين ليست وفرة المفردات فحسب بل وفرة المعلومات الدلالية المتعلقة بمعنى الجملة . وللتحقق من ذلك ، لابد لنا من الاعتراف بأن مايستدعى للقيام بدور في فهم النص ليس التركيب فقط ، بل التركيب المرتبط بالمعلومات الدلالية لأن مثل هذا الترابط هو الذي يعطي مستخدم النص قدرة على الوصول إلى معنى الجملة ؛ القدرة التعبيرية لعملية الكلام .

## المستوى الثاني : المعرفة الدلالية:

إن المثالين اللذين سنطرحهما فيما يلي هما النص (ب) الذي حذفت فيه كل كلمة خامسة ( بعد كل أربع كلمات تحذف الخامسة وهكذا) ، وإعادة ترتيب النص (آ) .

## النص (ب) :

*When snow becomes compressed a long period of ---- Frezing , it cong eals into --- and Forms ice streams --- as glaciers ---- As We --- . the summits of many --- ar corered with snow ----- the year rovnd .*

لقد فقد هذا النص نسيجه بسبب الانقطاعات الناجمة عن المفردات المحذوفة . بيد أن مستخدم اللغة الكفؤ لايجد صعوبة كبيرة في ملء الفراغات بمفردات تم اختيارها من أعلى مستوى احتمالي مثل،

ice , prolonged , after mnn tains , Know , Known ، و

أو after - prolonged - ise, knosn , know , Mentains . all

مايكافئها في الدلالة .

ولابد من الاعتراف بأن مقدرة كهذه تنشأ عن المعرفة الدلالية ؛ فالذي يوضع في الفراغ هو مايعتقد القارئ أنه يجعل للنص معنى ويعيد إليه بنيته .

ولنأخذ الآن النص (آ) ونتعرف عليه بترتيب يجعل له معنى تركيبياً على الأقل ، فنحصل على النص (ج) :

## النص (ج)

in hardly two years many in the Field can of course have changed almost all of the views of the hundred said to be wor King safely at trans' la tion .

في هذه الحالة يدرك القارئ الكفؤ البنية التركيبية للنص . إذ يعد النص مفهوماً بوصفه جملة قواعدية ، ويمكن أن يكون مفهوماً بوصفه إسهاماً في الخطاب إذا مادُعِم بقرينة (سياق نص سابق و/أو أرضية إعلامية ) . ليس الغريب فيما يتعلق بهذا النص هو بنيته الافتراضية المعصومة عن الخطأ ولكن الغريب فيه هو عدم التأكد من المرجعية التي تجعل النص متعذر الفهم (علينا ولكن ربما ليس على غيرنا) . فنجد أنفسنا نسأل : «ماهاتان السنتان؟ » «أي حقل؟» ، «من هذه المئة؟» و «ولم قيل إنهم يشتغلون بالترجمة ؟» ولماذا ' «بأمان ؟»

مثل هذه القضايا تقودنا إلى النوع الثالث من المعرفة الألسنية المشمولة بمعالجة النص - ألا وهي المعرفة الذرائعية - ولكن قبل أن ننتقل إلى ذلك المستوى ، نَعرِضُ النصين الاصليين (آ) و (ج) المتمثلين بالنص (د) :

## النص (د) :

*The views of many working in the field of translation can safely be said to have hardly changed at all in the course of almost two hundred years .*

## المستوى الثالث : المعرفة الذرائعية:

سنذهب الآن إلى ماوراء الكلمة لنبين أن الجُمل نفسها - أو الأصح «افعال الكلام» - يمكن التنبؤ بها إلى حدٍ ما من سياقها كما كان ممكنا التنبؤ بالكلمات من سياقها أيضاً . نحنُ الآن ضمن مجال الذرائعية التي تتضمن خططا وأهدافاً وسمات نصيّة للغائية والمقبولية والموضعية - موقفي المنتج والمتلقي للنص وصلته بسياق الاستخدام - وكل الأمور التي تدفعنا إلى ماوراء الشيفرة (التركيب والدلالة) إلى داخل منطقة استخدام الشيفرة من أجل التواصل . ولنتأمل النص التالي .

## النص (هـ):

*The user of English instantly recognizes it , despite the shared content , as samething else ; an apology . This , as speech act , is one of simple refrence ; the content is the burning of the foast and my altitude to that event is merely that if a reporter .*

*For example , I can refer , in a completely neutral way , to a past aefion of my own and say ' I burned the toast this morning ' . In simple terms , a speech act consists of its content + the arientafion of the speaker to that content and these to gether give the speech act its social meaning . this , clearly , is more than*

*neutral reporting of the event , Each speech act is thought of as consisting of two elements*

*(a) the propositinal content -*

*what is being referred to ; what it is about - and (b) the illocutionary force ; the meaning the act is intended to convey or the emphasis given to it by the speaker . However , I could take the same content and say ' I'm sorry I burned the toast this morning .*

الجمل هنا كلها تامة من ناحية قواعدية بيد أن الانطباع العام هو انطباع مشوش . إن الروابط التركيبية والدلالية بين العناصر ضمن بنى الجمل المنفردة ليست اشكالية بيد أن هذه الرابطة ليست متوازية بين الجمل ، أي أنه لا يوجد أي تماسك بينها ، ولهذا فإن النص ، بسبب افتقاره لهذا التماسك ، لا يُعد نصاً بل مجرد تجميع عشوائي لجمل معزولة بعضها عن بعض .

كيف يمكن لقارئ كفؤ أن يعيد تنظيم الجمل ويعلل الترتيب الذي اختاره . فلربما بهذه المهمة عن طريق (١) تحليل المضمون الافتراضي والقوة اللاتعبيرية لكل جملة ، أي تصنيف كل منها كنوع من الفعل الكلامي ، فعلى سبيل المثال ، الجملة الأولى هي جملة خبرية ، و(٢) التعرف في النص ، أثناء تحليله ، على الصيغة النصّية الخاصة التي تعد بحد ذاتها دليلا على النمط النصي الخاص ، و(٣) تسجيل الجمل على أساس توقعات النظام الذي ربما تحدث فيه الأفعال الكلامية في مثل هذا النوع من النصوص . ولكننا ، مرّة أخرى ، نستبق الأحداث ونواجه خطر الضَّياع في منطقة المهارات - استخدام المعرفة التي نبحثها هنا في عملية معالجة النصوص معالجة فعلية - ونشعر أنه ينبغي التوقف كي تظهر عملية معالجة النصوص في مكانها المناسب ، في المقطع القادم .

## ٢ - معالجة النص : المهارات :

في المقطع السابق ، بيّنا معالم طبيعة المعرفة التي ينبغي أن تبرز القدرة

التي نمتلكها لمعالجة النصوص . وقد كان واضحاً خلال البحث أن من الصعب الفصل بين المعرفة واستخدام المعرفة ، والواقع أنه تم التمييز بينهما في التحليل وليس في التطبيق العملي ؛ وهذه النقطة التي توصلنا إليها لدى بحثنا معالجة النصوص . على أية حال ، سوف نتابع المحاولة .

ربما كان من المناسب أن ننطلق من الاعتراف بأن معالجة النصوص تعمل في اتجاهين – الاستقبال والإنتاج ، الإصغاء والكلام (أو القراءة والكتابة ، حسب اهتمامنا الخاص) – وأن المعالجات المشمولة تعد صوراً مرآتية لبعضها البعض ؛ أي يمكننا تفسير القراءة والكتابة بدلالة النموذج نفسه .

هنالك ما هو أكثر من النموذج البسيط ذاتي الدفع مثل النمط التالي:

كاتب ← نص ← قارئ

يمكن مشاهدة العلاقات المتداخلة بين الانتاج والاستقبال في الشكل التالي (الكاتب والقارئ والنص) :

كاتب

|

عملية الانتاج ← السياق (١)

↓

النص (١) ⇅ النص (١)

|

عملية التفسير ← السياق (٢)

↓

النص (٢)

↓

قارئ

تشكل عمليتا انتاج النص وتلقيه الجزء الأكبر من عملية التواصل البشري فهما بالتالي خاضعتان لعوائق تؤكد أننا نتعامل مع نصين وليس مع نص واحد ؛ هما نص الكاتب ونص القارئ .

(١) إن سياق الكتابة والقراءة (الأرضية والمشهد) يختلف فيما بين (٢) الكاتب والقارئ (المشاركين) اللذين هما فردين مختلفين ذوي تجربتين حياتيتين مختلفتين و(٣) ذوي مقاصد مختلفة عندما ينخرطان في مهمة معالجة النصوص؛ لديهما أهداف مختلفة (غايات عامة وخاصة) وسوف يكون لكل تجربة نتائجها المختلفة (نهاياتها المختلفة) ؛ بل (٤) إن الطريقة التي اتبعها الكاتب لجعل النص مفتاحيا – فحوى الخطاب – ربما تختلف اختلافاً كبيراً عن الطريقة التي يتلقاه بها القارئ ؛ إذ ربما كان ما أراده الكاتب مرحاً ومُسَلّياً ، يشعر به القارئ هراءً ومزعجاً .

هناك على أية حال (٥) توقعات (قواعد) تتعلق بسلوك المشاركين بوصفهم منتجين أو متلقين ، وينبغي أن تكون هذه القواعد مشتركة إلى حد كبير في الأنماط النصية المعترف بها اجتماعيا ، (أي الأجناس) التي تَعرَّف عليها مستخدمو النصوص .

فهناك إذن النص الذي انتجه الكاتب [النص (١)] الذي يُميَّزُ بموضوعه وبمقاصد الكاتب من انتاجه . وهناك النص الذي يعد تمثيلاً دلاليا للنص الأول [النص (٢)] في ذهن القارئ (القارئ الفعلي الواقعي وليس القارئ المثالي في ذهن الكاتب) . هذا هو انعكاس سياق القراءة ، وأهداف القارئ وخططه ومعرفته – معرفته الألسنية و«الواقعية» – والطبيعة المختلفة لكيفية فهم القارئ للنص الأصلي وهو ينمو ويتطور أثناء معالجته .

هنالك إشكالية خاصة وهي أن معالجة النصوص عملية لا نهاية لها ، من حيث المبدأ ، إذ ليس هناك قراءة محدودة لنص ما ولا تحويل كامل للأفكار

في صيغة مكتوبة (وبالتالي لا توجد هناك ترجمة «كاملة») . ولهذا نحن بحاجة إلى فكرة «عتبة النهاية» ؛ وهي النقطة التي يشعر عندها الكاتب أن النص كاف لتحقيق الهدف الذي أعد له أو هي النقطة التي يحصل عندها القارئ ما يكفي من النص و/ أو يشعر أنه لم يبق ما يستحق الاستمرار .

في حين أنه لابد من قبول فكرة أن معالجة النص تتضمن نصين مختلفين جداً ، لابد أيضاً من الاعتراف بأن لدى الكتاب والقراء أموراً مشتركة ؛ ليس فقط المعرفة الألسنية والمهارة ، بل يشتركون في الافتراضات المتعلقة بالأمور العادية وفي الطريقة التي يتعاملون فيها مع الأمور التي تبدو غير عادية .

دمشق في ٣٠ /٣/١٩٩٦م.

**مواد منوعة**

قصة : وليم فوكنر

# شمس تلك العشيّة

■■■ ترجمة ثائر ديب

. I .

لا يختلف يوم الاثنين في جفرسون الآن عن أيّ يوم آخر من أيام الأسبوع . فالشوارع أصبحت مُعَبّدة ، وشركتا الكهرباء والهاتف تقطعان مزيداً من الأشجار الوارفة – أشجار البلّوط والقيقب والدردار والخرنوب – لتنتصب محلّها أعمدة حديدية تحمل عناقيد العنب المنتفخة الشاحبة ، ولدينا الآن مغسلة المدينة التي تجمع صرّات الثياب صباح الاثنين في سيارات زاهية الألوان مُخصّصةٍ لهذا الغرض ، فترى الثياب التي اتسخت طوال الأسبوع تتطاير كالاشباح خلف الزمامير الكهربائية النزقة ، وصرير العجلات المتطاول على الإسفلت مثل ثوبٍ حريريٍ يتمزّق ، وحتى الزنجيات اللواتي ما يزلن يغسلن ثياب البيض ، كما جرت العادة ، صرن يحضرن الثياب ويُعِدنها بالسيارات .

أما منذ خمس عشرة سنة فقد كانت الشوارع الهادئة ، المغبرة ، الظليلة تعجّ صباح الاثنين بالزنجيات ، وصرّات الثياب الملفوفة بملاءات ضخمة كبالات القطن مستقرّة فوق عمائمهن على رؤوسهن الثابتة ، يحملنها دون أن تلمسها أياديهنّ من أبواب مطابخ البيض إلى المغسلة التي علاها السخام في حيّ الزنوج.

كان من عادة نانسي أن تضع صرتها على رأسها ثم تضع فوقها قبعة القشّ البحرية السوداء التي تلبسها صيفاً وشتاءً . وكانت نانسي طويلة ذات وجه مرتفع حزين يغور قليلاً حيث فقدت أسنانها . وكنّا في بعض الأحيان نقطع معها جزءاً من الطريق أسفل الزقاق وعبر المرعى ، نراقب الصرّة المستقرة والقبعة التي لا تتمايل ولا تهتزّ أبداً ، حتى وهي تهبط الخندق وترتقي الجانب الآخر وتنحني عند السياج لتجثو على يديها وركبتيها وتدبّ عبر الفتحة برأسها الثابت ، المتجهّم والصرّة الراسخة مثل صخرة ، ثم تنهض على قدميها من جديد وتمضي .

وفي بعض الأحيان كان أزواج الغسّالات يُحضرون الثياب ويسلّمونها بدلاً من زوجاتهم ، لكن جيسوس لم يقُم بذلك بدلاً من نانسي أبداً ، سواء قبل أن يطلب منه والدي الابتعاد عن بيتنا أو حتى أثناء مرض دلسي ، حين كانت نانسي تأتي كي تطبخ لنا .

وكثيراً ما كنا نقطع الزقاق إلى كوخ نانسي لنقول لها أن تأتي وتُعِدّ لنا طعام الفطور . ولأن أبي طلب منا الابتعاد عن جيسوس - ذلك الأسود القصير ، بندبة الموسى في أسفل وجهه - كنا نقف عند الخندق ونبدأ برمي الحجارة على بيت نانسي إلى أن تخرج عارية وتسند رأسها إلى الباب .

«ما بكم ؟ أتريدون أن تهدموا بيتي ؟ » قالت نانسي .

«يقول أبي عليكِ أن تأتي لتفطري» . قالت كادي . «يقول أبي إنك تأخرتِ أكثر من نصف ساعة ، ويجب أن تأتي فوراً » .

«لا يهمّني الفطور» ، قالت نانسي ، «أريد أن أنام» .

«والله أنت سكرانة» ، قال جيسون ، «أبي يقول إنك سكرانة . هل أنتِ سكرانة يا نانسي؟» .

«من قال إني سكرانة ؟» قالت نانسي ، «أريد أن أنام . لا يهمّني الفطور».

وهكذا توقفنا بعد فترة عن رمي الكوخ بالحجارة ورجعنا إلى البيت . وحين جاءت نانسي كنت قد تأخرت كثيراً عن المدرسة. وظننّا أن الويسكي هي السبب إلى أن اعتقلوها مرّة أخرى في ذلك اليوم وأخذوها إلى السجن ومرّوا بها بالقرب من السيد ستوفال ، صرّاف البنك وشمّاس الكنيسة المعمدانية ، وأخذت نانسي تصرخ :

«متى ستدفع أيها الأبيض ؟ متى ستدفع أيها الأبيض ؟ هذه ثالث مّرة ولم تدفع سنتاً واحداً ...» وطرحها السيد ستوفال أرضاً ، لكنها ظلّت تصرخ : «متى ستدفع أيها الأبيض ؟ هذه ثالث مّرة ولم تدفع ...» إلى أن رفسها السيد ستوفال بكعب حذائه على فمها ، وأمسك به العمدة من الخلف ، ونانسي مطروحة في أرض الشارع وهي تقهقه وحين أدارت رأسها بصقت بعض الدم والأسنان وقالت : «هذه ثالث مرّة ولم تدفع سنتاً واحداً ».

هكذا فقدت نانسي أسنانها ، وأمضى الناس ذلك النهار يتحدثون عن نانسي والسيد ستوفال . وطيلة تلك الليلة كان كل من يمرّ بالقرب من السجن يسمع نانسي وهي تغنّي وتصرخ . كانوا يرون يديها ممسكتين بقضبان النافذة ، وتوقف الكثيرون عند السور ، وأصغوا إليها وإلى السجّان وهو يحاول إسكاتها. ولم ينطبق فمها حتى الفجر ، حين سمع السجان صوت ارتطام وضجّة في الطابق العلوي وصعد ليرى نانسي معلّقةً بقضيب النافذة وقال إن الكوكايين هو السب وليست الويسكي ، فالزنوج لا يحاولون الانتحار إلا إذا كانوا ممتلئين بالكوكايين ، لأن الزنجي المليئ بالكوكايين لا يعود زنجياً .

وأنزلها السجّان وأنعشها ، وبعد ذلك ضربها وجلدها . كانت قد علّقت نفسها بثوبها الذي ربطته بشكل محكم ، ولأنها لم تكن ترتدي غير هذا الثوب حين أوقفوها ، فإنها لم تجد ما تربط به يديها ، ولذا لم تستطع أن تُفْلِت يديها عن قضبان النافذة . وهكذا سمع السّجان الضجّة وهرع ليجد نانسي معلّقة بالنافذة ، عارية تماماً ، وبطنها منتفخ قليلاً مثل بالون صغير .

حين كانت نانسي تطبخ لنا أثناء مرض ولسي ، كنا نرى مريولها منتفخاً؛ وكان ذلك قبل أن يطلب أبي من جيسوس الابتعاد عن البيت . كان جيسوس جالساً في المطبخ ، خلف الموقد ، وندبة الموسى على وجهه الأسود مثل خيط متّسخ . قال إنّ نانسي تخفي بطيخة تحت ثوبها .

«لكنها ليست من زَرْعِك» ، قالت نانسي .

«زَرْعُ مَنْ ؟» قالت كادي .

«سوف أقطع الزرع الذي جاءت منه » ، قال جيسوس .

«لماذا تتكلّم هكذا أمام هؤلاء الأطفال ؟ » قالت نانسي . «لماذا لا تذهب إلى عملكُ ؟ هل تريد أنْ يُمسِكُ‍ك السيد جيسون في مطبخه وأنت تقول هذا الكلام أمام هؤلاء الأطفال ؟ » .

«ماذا يقول ؟» قالت كادي ، «أيُ زرْع ؟ » .

«أنا لا أستطيع أن آتي إلى مطبخ الأبيض» ، قال جيسوس ، أما هو فيأتي إلى مطبخي حين يشاء . الأبيض يدخل بيتي في أيّ وقت يريد ، ولا أستطيع أن أمنعه ، ولكنه لا يستطيع أن يطردني . لا يستطيع» .

كانت ولسي ماتزال مريضةً في كوخها . طلب والدي من جيسوس الابتعاد عن بيتنا . كانت ولسي ماتزال مريضة . دام ذلك وقتاً طويلاً . بعد العشاء . كنا في غرفة المكتبة .

«ألم تنتهِ نانسي من المطبخ بعد ؟ » قالت أمي ، «أضن أنها استغرقت من الوقت ما يكفي لغسيل الأطباق »».

«دعي كوينتن يذهب وَيرَ» قال أبي ، «اذهب يا كوينتن وانظر إنْ كانت نانسي قد انتهت . قل لها يمكنها الذهاب إلى البيت».

ذهبتُ إلى المطبخ . كانت نانسي قد انتهت . وكانت الأطباق مرتّبة والنار

مطفأة . كانت نانسي جالسةً على كرسي بالقرب من الموقد البارد . نظرتْ إليّ .

«تريد أمي أن تعرف إن كنتِ قد انتهيتِ» ، قلت لها .

«نعم » ، قالت نانسي . «لقد انتهيت». ونظرتْ إليّ .

«ماذا ؟ ماذا ؟ » قلت .

«أنا لست سوى زنجية» ، قالت نانسي . «هذا ليس ذنبي» .

نظرتْ إليّ وهي تجلس على كرسي أمام الموقد البارد ، والقبعة البحرية على رأسها . رجعتُ إلى غرفة المكتبة . كان هناك ذلك المطبخ البارد والأطباق المرتّبة ، وأنت تفكّر بمطبخ دافئ ، تدبّ فيه الحركة وتملؤه البهجة : موقد بارد وأطباق مرتّبة ، ولا أحد يرغب بالطعام في تلك الساعة .

«هل انتهتْ ؟» قالت أمي .

«نعم » ، قلت .

«ماذا تفعل ؟ » قالت أمي .

«لا تفعل شيئاً . لقد انتهت ».

«سأذهب وأرى» ، قال أبي .

«ربما تنتظر جيسوس لكي يأتي ويأخذها إلى البيت » ، قالت كادي .

«جيسوس رحل» ، قلت . كانت نانسي قد حكتْ لنا كيف استيقظت ذات صباح وكان جيسوس قد رحل .

«لقد تركني » ، قالت نانسي . «أظن أنه ذهب إلى ممفيس . هرب من شرطة المدينة لفترة ، على ما أظن».

«هذا من حسن الحظ » قال أبي . «أرجو أن يبقى هناك».

«نانسي تخاف من العتمة» ، قال جيسون .

«وأنت أيضاً » ، قالت كادي .

«لا ، أنا لا أخاف» ، قال جيسون .

« جبان ، خوّان » ، قالت كادي . « لا ، لست كذلك » قال جيسون .

«اسكتوا ! » قالت أمي . عاد أبي من المطبخ .

«سأذهب مع نانسي حتى آخر الزقاق » ، قال أبي . «تقول إن جيسوس قد عاد» .

«هل رأته ؟ » قالت أمي .

«لا ، لكن أحد الزنوج أخبرها أن جيسوس عاد إلى البلدة . لن أتأخّر».

«هل ستتركني وحيدة لتوصل نانسي إلى البيت ؟ » . قالت أمي . «سلامتها أغلى عندك من سلامتي ؟»».

«لن أتأخّر»، قال أبي .

«هل ستترك هؤلاء الأطفال دون حماية ، وذلك الزنجي هنا في البلدة ؟»».

«أنا ذاهبة ايضا» ، قالت كادي . «دعني أذهب يا أبي»».

«وما الذي سيفعله بهم ، هل هو سيء الحظ إلى هذه الدرجة ؟ » قال أبي .

«أنا أيضاً أريد أن أذهب» قال جيسون .

«جيسون !» قالت أمي . كانت تخاطب أبي . بدا ذلك واضحاً من الطريقة التي لفظت بها الاسم . وكأنها كانت تعرف أن أبي كان طوال النهار يفكّر بفعل ذلك الشيء الذي تكرهه أشدّ الكراهية ، وكأنها كانت طوال الوقت تعرف أنه سيفكّر بعد فترة . بقيتُ صامتاً ، فأنا وأبي كنا نعرف أنّ أمي تريده أن يجعلني أبقى معها . ولذا لم ينظر أبي إليّ . كنتُ الأكبر بين أخوتي . كنتُ في التاسعة ، وكانت كادي في السابعة ، وجيسون في الخامسة .

«كلام فارغ» ، قال أبي . «لن أتأخر» .

وضعتْ نانسي قبعتها على رأسها ، ونزلنا إلى الزقاق . «كان جيسوس طيّباً معي على الدوام» ، قالت نانسي . «كلما كان في جيبه دولاران ، كان يعطيني واحداً». مشينا في الزقاق . «لو أستطيع عبور الزقاق ، فسأكون في مأمنٍ عندها» ، قالت نانسي .

كان الزقاق معتماً طيلة الوقت . «هنا خاف جيسون عشية عيد القدّيسين» ، قالت كادي .

«لم أخَفْ ، لم أخَفْ» ، قال جيسون .

«ألا تستطيع العمّة راشيل وضع حدّ له ؟ » قال أبي . كانت العمّة راشيل عجوزاً تعيش بمفردها في كوخ خلف كوخ نانسي . وكانت تدخّن الغليون عند الباب طيلة النهار ، ولم تكن تعمل أيّ شيء آخر . كان شعرها أبيض تماماً ، وكانوا يقولون إنها أمّ جيسوس. وفي بعض الأحيان كانت تقول إنها أمه ، وفي أحيان أخرى كانت تنكر أية صلة به .

«بل خفت ، أنت أخْوَف من فروني ، وأخْوَف من ت . ب ، وأخْوَف من الزنوج » قالت كادي .

«لا أحد يستطيع أن يوقفه عند حدّه» ، قالت نانسي . «يقول إنني أيقظتُ الشيطان في داخله ، وليس هناك سوى شيء واحد يجعله يعود إلى النوم ثانيةً».

«حسنٌ ، لكنه رحل الآن » قال أبي . «لم يَعُدْ هناك ما تخافينه . فقط لو أنك تتركين الرجال البيض وشأنهم».

«تترك أيّ رجال بيض ؟» قالت كادي .

«إنني أحسّ به . أحسّ به الآن في الزقاق . إنه يسمع كلامنا ، كلّ كلمة

نقولها ، وهو مختبئ في مكانٍ ما ، ينتظر . لم أرَه ، ولن أراه بعد الآن سوى مرّة واحدة ، وذلك السكين في فمه ، السكين الذي يخفيه تحت قميصه . وعند ذلك لن أُفاجأ».

«لم أخفْ» ، قال جيسون .

«لو أنكِ أحسنتِ التصرّف ، لما وقعت في هذه الورطة» ، قال أبي . «ولكن لابأس عليكِ الآن. ربما يكون في سان لويس ، أو ربما تزوج من امرأة أخرى ونسيكِ تماماً».

«إنْ كان قد فعل ذلك ، فمن الأفضل ألاّ أعرف» ، قالت نانسي . «لأنني لن أدعهما يغيبان عن عيني ، وإذا رأيته يضمّها فسوف أقطع تلك الذراع. سأقطع رأسه ، وأشقّ بطنها ، وسأُدخِل ...»

«هُسْ» ، قال أبي .

«تشقين بطن مَنْ ، يا نانسي ؟ » قالت كادي .

«لم أخفْ» ، قال جيسون . «أستطيع أن أقطع هذا الزقاق وحدي».

«ياه» ، قالت كادي . «أنت لا تجرؤ على وضع قدمك فيه لو لم نكن معك».

## . II .

كانت ولسي ما تزال مريضة ، ولذا كنا نوصل نانسي إلى البيت كل يوم إلى أنْ قالت أمي : «إلى متى سيستمر هذا ؟ تتركونني وحيدةً في هذا البيت الكبير لكي توصلوا تلك الزنجية الخائفة إلى بيتها؟» .

وضعنا فراشاً لنانسي في مطبخنا . وفي إحدى الليالي أفقنا على ذلك الصوت . لم يكن غناءً ولم يكن بكاءً . كان مسموعاً حتى الطابق العلوي . كان النور مضاء في غرفة أمي ، وسمعنا أبي وهو ينزل إلى الصالون ، من الدرج

الخلفي . ومضيت أنا وكادي إلى الصالون . كانت الأرضية باردة ، وكانت أصابع أقدامنا تنكمش ونحن نسمع ذلك الصوت الشبيه بأصوات الزنوج .

ومن ثم انقطع الصوت وسمعنا أبي وهو يهبط الدرج الخلفي . وعندما اتجهنا إلى أعلى الدرج ، انطلق الصوت مَرةً أخرى ، على الدَرَج ، ولم يكن مرتفعاً ، وعند منتصف الدرج مقابل الجدار رأينا عينّي نانسي . بدتا مثل عينَي قطة كبيرة تقف مقابل الجدار وتراقبنا .

وحين هبطنا الدرج إلى حيث كانت تقف ، توقفت عن إصدار الصون من جديد ، ووقفنا هناك إلى أن جاء أبي صاعداً من المطبخ وبيده مسدسه . ونزل مع نانسي ، ثم عاد ومعهما فراشها .

مددنا لها الفراش في غرفتنا . وبعد أن انطفأ النور في غرفة أمي ، رأينا عينيّ نانسي من جديد . «نانسي» ، هَمَسَتْ كادي . «هل أنت نائمة يا نانسي ؟»

همست نانسي بشيء ما . ربما قالت «آه» أو «لا» ؛ لا أدري . وكأن أحداً لم ينطق بذلك ، وكأنه لم يأتِ من أيّ مكان ولم يَمْضِ إلى أيّ مكان ، وكأن نانسي لم تكن هناك مطلقاً ؛ فعندما حدَقتُ بقوة في عينيها على الدرج ، تركتا في عينيَّ أثراً كذلك الأثر الذي تتركه الشمس حين تغمض عينيك وليس هناك شمس. «جيسوس ، جيسوس» ، هَمَسَتْ نانسي .

«هل كان ذلك جيسوس ؟» قالت كادي . «هل حاول أن يدخل إلى المطبخ؟» .

«جيسوس» ، قالت نانسي . لفظت الاسم هكذا : جي ـ ي ـ ي ـ ي ـ ي ـ ي ـ ي ـ ي ـ ي ـ ي ـ يسوس ، إلى أن تلاشى الصوت كما يتلاش عود ثقاب أوشمعة .

«إنها تقصد جيسوس الآخر [1]» قلتُ .

«هل ترييننا يا نانسي ؟» همستْ كادي . «هل ترين عيوننا أنتِ أيضاً؟» .

«لستُ سوى زنجية» ، قالت نانسي . «الله أعلَم . الله أعلَم» .

«ما الذي رأيته في المطبخ ؟» همست كادي . «من الذي حاول الدخول إلى المطبخ ؟»

«الله أعلم» ، قالت نانسي ، ورأينا عينيها . «الله أعلم» .

تحسّنت صحة ولسي ، وجاءت وطبخت لنا الغداء . قال أبي : «من الأفضل أن تبقي في الفراش يوماً أو يومين».

«لماذا ؟» قالت ولسي . «إذا بقيت في الفراش يوماً آخر ، سيتحول هذا البيت إلى خراب . اذهب من هنا الآن ، ودعني أرتّب مطبخي» .

وطبخت ولسي العشاء أيضاً . وفي تلك الليلة ، وقبل حلول الظلام ، جاءت نانسي إلى المطبخ .

«كيف عرفتِ أنه عاد ؟» قالت ولسي . «أنتِ لم ترينه».

«جيسوس زنجي » ، قال جيسون .

«إنني أحسُ به » ، قالت نانسي . « أحسُ به مستلقياً هناك في الخندق».

«الليلة » ؟ قالت ولسي . «هل هو هناك الليلة ؟ »

«ولسي زنجية أيضاً »، قال جيسون .

---

(١) – المقصود هنا هو السيد المسيح ، فاسمه «جيسوس» أيضاً . – م –

«حاولي أن تأكلي شيئاً » ، قالت ولسي .

«لاأريد» ، قالت نانسي .

«أنا لستُ زنجياً» ، قال جيسون .

«اشربي بعض القهوة » ، قالت ولسي . وصبّت فنجاناً من القهوة لنانسي . «هل أنت متأكدة أنه هناك الليلة ؟ كيف عرفتِ أنها هذه الليلة؟»

«أعرف» ، قالت نانسي . «إنه هناك . أعرف ذلك . فقد عاشرته زمناً طويلاً ، وأعرف ماينوي فعله كما يعرف هو نفسه » .

«اشربي بعض القهوة»، قالت ولسي . رفعت نانسي الفنجان إلى فمها ونفخت فيه . برز فمها مثل فم الأفعى الممطوط ، مثل فم من المطاط ، وكأنها نفخت كلّ اللون من شفتيها حين نفخت القهوة .

«أنا لست زنجياً» ، قال جيسون . «هل أنت زنجية يانانسي ؟ »

«أنا ابنة الجحيم ، قالت نانسي . « وبعد قليل سأكون لاشيء ، وسأعود من حيث أتيت » .

## III

بدأت نانسي تشرب القهوة . وبينما كانت تشرب ، وهي تحمل الفنجان بكلتا يديها ، بدأت تطلق الصوت مرّة أخرى ، أطلقتْ الصوت في الفنجان واندلقت القهوة على يديها وفستانها . نظرتْ عيناها إلينا وهي جالسة هناك ، مرفقاها على ركبتيها ، حاملةً فنجان القهوة بكلتا يديها ، ناظرةً إلينا عبر الفنجان المبتلّ ، وهي تطلق الصوت .

«انظروا إلى نانسي » ، قال جيسون . «نانسي لن تطبخ لنا بعد اليوم ، فقد شفيت دلسي» .

«اسكت» ، قالت دلسي . كانت نانسي تحمل الفنجان بكلتا يديها ، وتنظر

إلينا ، وتطلق الصوت ، وكأنما كان هناك أثنتين : واحدة تنظر إلينا وأخرى تطلق الصوت .

«لماذا لاتدعي السيد جيسون يُبلغ العمدة ؟ » قالت دلسي .

وعندها توقفت نانسي . كانت تحمل الفنجان بيديها السمراوين الطويلتين. حاولت أن تشرب القهوة مرّة أخرى ، ولكنها اندلقت على يديها وفستانها ، فوضعت الفنجان . كان جيسون يراقبها .

«لااستطيع بلعها » ، قالت نانسي . إنني أبلعها ، لكنها لاتنزل إلى معدتي» .

«اذهبي إلى الكوخ » ، قالت دلسي . « ستمدّ لك فروني الفراش وسألحق بك بعد قليل » .

«لن يستطيع أيّ زنجي أن يوقفه عند حدّه» ، قالت نانسي .

«أنا لست زنجياً» ، قال جيسون . «هل أنا زنجي يادلسي» ؟

«لاأظن» ، قالت دلسي ، وكانت تنظر إلى نانسي . «لاأظن . ماالذي ستفعلينه إذاً؟ »

نظرت نانسي إلينا . نظرت عيناها بسرعة ، ودون أن تتحركا ، وكأنها كانت تخشى من أن الوقت لايكفي لكي تنظر .

نظرت إلينا جميعاً دفعة واحدة وفي الوقت نفسه .

«هل تذكرون تلك الليلة التي نمت فيها في غرفتكم ؟»

وحكت لنا كيف نهضنا باكراً في الصباح التالي ، ولعبنا . كان علينا أن نلعب بصمت على فراشها ، إلى أن استيقظ أبي وكان وقت الفطور قد حان . « اذهبوا واطلبوا من أمكم أن تسمح لي بالبقاء هنا هذه الليلة » ، قالت نانسي . « لاأحتاج إلى فراش ، ويمكن أن نلهو أكثر هذه المرّة» .

طلبت كادي من أمي ، وجيسون ذهب أيضـاً . قـالت أمـي : « لايمكـن أن أسمح للزنوج بأن يناموا في غرف النوم » . بكى جيسون . ظلّ يبكـي إلـى أن قالت أمي إنـه لن يحصل على الحلوى طيلة ثلاثة أيام إنْ لم يتوقف عن البكـاء . عندها قال جيسون إنـه سيتوقف عن البكـاء إذا أعدت دلسـي كعكـةً بالشـوكولا . وكان أبي هناك أيضاً .

«لِمَ لاتفعل شيئاً ؟ » قالت أمي . «لماذا اوُجِدَت الشرطة؟»

«لماذا تحاف نانسي من جيسوس ؟» قالت كادي . «هل تخافين من أبـي يأمي ؟ »

«وماالذي ستفعله الشرطة ؟» قال أبي . « إن لم تكـن نانسـي قـد رأتـه ، فكيف ستجده الشرطة ؟ »

«لم هي خائفة ، إذاً ؟ » قالت أمي .

«تقول إنه هنا . تقول إنها تعرف أنه هنا الليلة » .

«ونحن ندفع الضريبة في النهاية » ، قالت أمي . « عليَّ أن أبقى وحدي في هذا البيت الكبير بينما توصلون زنجية إلى بيتها » .

«سأتوقف عن البكاء إن أعدّت دلسي كعكة بالشوكولا» ، قال جيسون .

طلبت أمي منا أن نخرج ، وقال أبي إنه لايعلم إنْ كان جيسـون سـيحصل على كعكة بالشوكولا أم لا . عدنا إلى المطبخ وأخبرنا نانسي .

«يقول لك أبي أن تذهبي إلى البيت وتقفلي الباب ، وستكونين بأمـان » ، قالت كاوي .

«بأمان من ماذا يانانسي ؟ هل جيسون غاضب منك ؟ »

كانت نانسي تحمل فنجان القهوة بكلتا يديها من جديد ، ومرفقاها على

ركبتيها ، ويداها تحملان الفنجان بين ركبتيها . كانت تنظر في الفنجان . «ماذا فعلتِ لكي يغضب منك جيسوس ؟» قالت كادي . وسقط الفنجان من يديّ نانسي، ولم ينكسر ، لكن القهوة اندلقت ، وناسي جالسة هناك ويداها ماتزالان كما لو أنها تمسك بالفنجان . وبدأت تطلق الصوت من جديد . لم يكن مرتفعاً . لم يكن غناءً ، ولم يكن غير ذلك . وكنا نراقبها .

«كفى . تمالكي نفسك» ، قالت دلسي . «ذاهبة لأُحضر فيرش لكي يوصلك إلى البيت » . وخرجت دلسي .

نظرنا إلى نانسي . كان كتفاها يرتجفان ، لكنها توقفت عن إصدار الصوت . كنا نقف ونراقبها .

« ماالذي سيفعله بك جيسوس ؟» قالت كادي . «لقد رحل من هنا » .

نظرت نانسي إلينا . «لقد تسلّينا كثيراً ليلة بقيت في غرفتكم ، أليس كذلك؟»

«انا لم أتسلّ» ، قال جيسون . «لم أتسلَّ أبداً » .

«كنتَ نائماً في غرفة أمي » ، قالت كادي . «لم تكن معنا» .

«هيا نذهب إلى بيتي وسنتسلّى أكثر من المرّة السابقة» ، قالت نانسي.

«لن تسمح لنا أمي » ، قلتُ . «لقد تأخّر الوقت » .

«لاتزعجوها الآن » ، قالت نانسي . «سنخبرها في الصباح . ولن تمانع» .

«لن تسمح لنا » ، قلت .

«اطلبوا منها الآن » ، قالت نانسي . « لاتزعجوها».

«لم تَقُلْ إننا لانستطيع الذهاب » ، قالت كادي .

«لم نسألها » ، قلت .

«إذا ذهبتم ، سوف أفسُد عليكم » ، قال جيسون .

«سنتسلّى كثيراً » ، قالت نانسي . «أمكم لن تمانع ، سنذهب إلى بيتي فقط .

لقد عملت عندكم لفترة طويلة ، وهي لن تمانع » .

« انا لاأخاف من الذهاب » ، قالت كادي . «جيسون هو الذي يخاف ، وسوف يفسد علينا » .

«لن أفسد » قال جيسون .

«بل ستفسد » ، قالت كادي . «ستفسد» .

«لن افسد » ، قال جيسون . «لست خائفاً » .

«جيسون لايخاف من الذهاب معي » ، قالت نانسي . « هل تخاف ياجيسون ؟ »

«جيسون سيسفد علينا » ، قالت كادي كان الزقاق معتماً . عبرنا بوابة المرعى .

«والله لوقفز شيء من خلف تلك البوابة فإنّ جيسون سيرتعب » .

«لن أرتعب» ، قال جيسون . سرنا في الزقاق . كانت نانسي تتكلم بصوت مرتفع .

«نانسي ، لماذا تتكلمين بصوت مرتفع ؟ » قالت كادي .

«منْ ، أنا؟ » قالت نانسي . « اسمعوا من يقول إنني أتكلم بصوت مرتفع، كوينتن وكادي وجيسون » .

«تتكلمين وكأننا خمسة هنا » ، قالت كادي . تتكلمين وكأن أبي هنا أيضاً» .

«مَنْ . هل أتكلّم بصوت مرتفع ياسيد جيسون .؟» قالت نانسي .

«نانسي تنادي جيسون بـ «السيد» ، قالت كادي .

«اسمعوا كيف يتكلم كوينتن وكادي وجيسون » ، قالت نانسي .

«نحن لانتكلم بصوت مرتفع » ، قالت كادي . «أنت من يتكلم مثل اب ..... »

«هُسْ» ، قالت نانسي . كانت تتكلم بصوت مرتفع عندما عبرنا الخندق وانخنينا عند السياج حيث اعتادت أن تنحني وصرّة الثياب على راسها . ووصلنا إلى بيتها ، وكنا نسير بسرعة عندئذ . فتحت نانسي الباب . كانت رائحة البيت مثل قنديل ورائحة نانسي مثل فتيل ، وكأنهما كانتا بانتظار واحدتهما الأخرى كي تفوحا معاً . أشعلت نانسي القنديل ، واغلقت الباب وأقفلته بالرتاج . وعندئذ توقفتْ عن الكلام بصوت مرتفع وتظرت إلينا .

«ماذا سنفعل ؟» قالت كادي .

«ماذا تريدون ؟ » قالت نانسي .

«قلت إننا سنتسلى كثيراً » ، قالت كادي .

كان هنالك شيء ما في بيت نانسي ؛ شيء يمكنك أن تشمّه إلى جانب نانسي والبيت .

وحتى جيسون استطاع أن يشمّه و قال : « لا اريد أن أبقى هنا . أريد أن أذهب إلى البيت » .

«اذهب ، إذاً » ، قالت كادي .

«لاأريد أن اذهب وحدي » ، قال جيسون .

«سنتسلّى كثيراً » ، قالت نانسي .

«كيف ؟ » قالت كادي .

وقفت نانسي قرب الباب . كانت تنظر إلينا ، لكن عيناها كانتا كما لو أنهما فارغتين ، وكأنها قد توقفت عن استخدامهما . «ماذا تريدون أن نفعل ؟».

«احك لنا حكاية » ، قالت كادي . « هل تعرفين حكاية ؟»

«نعم» ، قالت نانسي .

«احكها لنا » ، قالت كادي . ونظرنا إلى نانسي . « أنت لاتعرفين أية حكاية » .

«بلى ، بلى ، أعرف » ، قالت نانسي .

جاءت نانسي وجلست على كرسي أمام الموقد . كانت النار ضعيفة ، فغذّتها نانسي إلى أن اشتدّ لهبها ، لأن النار لم تكن قد انطفأت في الموقد تماماً. وحكت لنا نانسي حكاية . حكت بالطريقة التي كانت تنظر بها عيناها ، وكأن عينيها التي تراقباننا وصوتها الذي يكلمنا لم يكونا لها . حكت وكأنها كانت تحيا في مكان آخر ، وتنتظر في مكان آخر . كانت هي خارج الكوخ ، وكان صوتها في الداخل ، أما صورتها فكانت في الخارج ، صورة نانسي التي تنحني تحت السياج الشائك وصرّة الثياب ثابتة على رأسها مثل بالون لاوزن له .

«وهكذا سارت الملكة نحو الخندق حيث كان ذلك الرجل الشرير مختبئاً . كانت تسير وتقول ، آه لو أستطيع أن أعبر هذا الخندق .... »

«أيّ خندق؟» قالت كادي . « هل هو كذلك الذي في الخارج ؟ لماذا تعبر الملكة خندقاً ؟ »

«لكي تصل إلى البيت » ، قالت نانسي . ونظرت إلينا . «كان عليها أن تعبر الخندق لكي تصل إلى بيتها بسرعة وتقفل الباب » .

«ولماذا تريد أن تصل إلى بيتها وتقفل الباب ؟ » قالت كادي .

# ١٧

نظرت نانسي إلينا . توقفتْ عن الكلام ، ونظرت إلينا . كانت ساقا جيسون بارزتين من سرواله وهو يجلس في حضن نانسي . قال ، «هذه الحكاية ليست حلوة . أريد أن أعود إلى البيت » . قالت كادي ، «من الأفضل أن نعود إلى البيت » ، ونهضت واقفةً ، «لابدّ أنهم يبحثون عنّا الآن » . واتجهتْ صوب الباب .

«لا» ، قالت نانسي . «لاتفتحيه » . ونهضت مسرعةً وسبقت كادي إلى الباب ، لكنها لم تلمس الباب والرتاج الخشبي .

«لماذا ؟ » قالت كادي .

«تعالي واجلسي قرب القنديل » ، قالت نانسي . «سنتسلّى . يجب ألاّ تذهبوا » .

«يجب أن نذهب » ، قالت كادي . « إلاّ إذا تسلّينا كثيراً » وعادت هي ونانسي وجلستا بالقرب من النار والقنديل .

«أريد أن أعود إلى البيت » ، قال جيسون . «سوف أفسد عليكم» .

«عندي حكاية أخرى » ، قالت نانسي ، ووقفت بالقرب من القنديل ، ونظرت إلى كادي كما تنظر عيناك إلى عصا مستقرة فوق أنفك . كان عليها أن تنظر الىالأسفل كي ترى كادي ، لكن عينيها بدتا بتلك الصورة ، كما لو أنّ هناك عصا مستقرة فوق أنفها .

«لانريد أن أسمعها » ، قال جيسون . «سأخبط بقدَمي على الأرض » .

«إنها حكاية حلوة ، أحلى من الأولى » ، قالت نانسي .

«عن ماذا ؟ » قالت كادي .

كانت نانسي واقفةً بالقرب من القنديل . وكانت يدها على القنديل ، قبالة الضوء طويلةً وسمراء .

«يدك على زجاجة القنديل الساخنة» ، قالت كادي . «ألا تشعرين بالحرارة ؟»

نظرت نانسي إلى يدها على زجاجة القنديل . ابعدتها ببطء ... وكانت واقفةً هناك تنظر إلى كادي ، وقد أحنت يدها الطويلة كأنها كانت مربوطةً بخيط إلى معصمها .

«دعونا نفعل شيئاً آخر » ، قالت كادي .

«أريد أن أعود إلى البيت » ، قال جيسون .

«عندي بعض البوشار » ، قالت نانسي ، ونظرت إلى كادي ، ثم إلى جيسون ، ثم إليّ ، وبعد ذلك إلى كادي من جديد . «عندي بعض البوشار».

«أنا لاأحبّ البوشار » ، قال جيسون . أحبّ الحلوى»

نظرت نانسي إلى جيسون . « يمكنك أن تحمل المشواة » . كانت ماتزال تحني يدها الطويلة اللينة السمراء . « حسنٌ ، قال جيسون . « سأبقى قليلاً إذا تركتني أحملها . كادي لاتستطيع أن تحملها . و إذا حملتها كادي فسأذهب إلى البيت » .

غذّت نانسي النار . قالت كادي ، « انظروا إلى نانسي كيف تضع يدها في النار . مابكِ يانانسي ؟ » قالت نانسي ، «عندي بوشار ، قليل من البوشار». وأخرجت المشواة من تحت السرير . كانت مفككة . وراح جيسون يبكي .

«لن نستطيع شوي البوشار » ، قال جيسون .

«يجب أن نعود إلى البيت » ، قالت كادي . «هيا ياكوينتن » .

«انتظروا» ، قالت نانسي . «انتظروا . سأربطها . ألا تساعدونني ».

«أنا لاأريد » ، قالت كادي . «لقد تأخّرنا كثيراً » .

«ساعدني ياجيسون» ، قالت نانسي . «ألا تريد أن تساعدني ؟»

«لا» ، قال جيسون . «أريد أن أذهب إلى البيت» .

«هُسْ» قالت نانسي . «هُسْ . انظروا إليّ . سأربطها كي يحملها جيسون ونشوي البوشار » . وأحضرتْ سلكاً وربطت المشواة .

«لم تربطيها جيداً » ، قالت كادي .

«بلى » ، قالت نانسي . « انظروا . هيا ساعدوني في شوي البوشار ».

كان البوشار تحت السرير أيضاً . وضعناه في المشواة ، وساعدت نانسي جيسون في حمل المشواة فوق النار .

«إنها لاتعمل » ، ، قال جيسون . «أريد أن أذهب إلى البيت » .

«انتظر » ، قالت نانسي . « بعد قليل ستشوي البوشار وسنتسلى كثيراً».

كانت جالسة بالقرب من النار . وكان القنديل متأججاً وأخذ الدخان يتصاعد منه . قلت ، / لماذا لا تخفضيه قليلاً ؟ "

« لابأس به هكذا » ، قالت نانسي .« سأنظفه . إنتظروا . سيخرج البوشار بعد لحظة » .

« لا أظن أنه سيخرج » ، قالت كادي . « علينا نحن أن نخرج إلى البيت. لابد أنهم قلقون لغيابنا " .

« لا » ، قالت نانسي . « سيخرج البوشار . وستقول لهم دلسي إنكم عندي . لقد عملت عندكم لفترة طويلة . لن يقلقوا حين يعرفوا أنكم في بيتي . إنتظروا ، سيُفرْقعُ البوشار بعد قليل » .

عندئذ دخل الدخان في عيني جيسون وراح يبكي . وأوقع المشواة في النار . أحضرتْ نانسي خرقة مبللة ومسحت بها وجهه ، لكنه لم يتوقف عن

البكاء . «هُسْ ، هُسْ » ، قالت نانسي . لكنه لم يسكت . أخرجتْ كادي المشواة من النار .

« لقد احترقتْ» ، قالتْ كادي . « يجب ان تجلبي المزيد من البوشار » .

«هل وضعت كل البوشار في المشواة ؟ » قالت نانسي .

«نعم» ، قالت كادي .

نظرتْ نانسي إلى كادي ، ثم أخذتْ المشواة وفتحتها وافرغتْ الرماد في مريولها وراحت تنتقي البوشار بيديها الطويلتين السمراوين ، ونحن نراقبها .

«ألن تجلبي المزيد؟ » قالت كادي .

«بلى » ، قالت نانسي . «بلى . انظروا . هذه لم تحترق . كل مانحتاجه هو ... »

«اريد أن أذهب إلى البيت» ، قال جيسون . «سوف أفسد عليكم ».

«هُسْ» ، قالت نانسي . أصغينا جميعاً . كان راس كادي ملتفتاً صوب الباب المغلق ، وعيناها ممتلئتين بضوء القنديل الأحمر . «أحدٌ ماقادم» ، قالت كادي .

في تلك اللحظة بدأت نانسي تصدر ذلك الصوت من جديد ، ولم يكن مرتفعاً . كانت جالسةً هناك بالقرب من النار ، ويداها الطويلتان متدلّيتان بين ركبتيها ، وفجأة أخذت الدموع تجري على خدّيها قطرات كبيرة ، تتنزل حاملة في كل قطرة كرة مدورة صغيرة من نور الموقد ، مثل شمعةٍ أو ومضة ، إلى أن تسقط أسفل ذقنها . قلتُ «إنها لاتبكي» .

«انا لاأبكي » ، قالت نانسي ، وعيناها مغمضتان ، « أنا لاأبكي . من القادم ؟ »

«لاأعلم» ، قالت كادي ، واتجهت صوب الباب ونظرت . « يجب أن نعود إلى البيت . ها قد جاء أبي » .

«سوف أفسد عليكم » ، قال جيسون . « أنتم جئتم بي إلى هنا» .

كانت الدموع ماتزال تسيل على خدّي نانسي . واستدارت في كرسيها ، وقالت ، «اسمعوا . قولوا له . قولوا له إننا نتسلّى . قولوا له إنني اعتنيت بكم. اطلبوا منه أن يسمح لي بالذهاب معكم إلى البيت وأن أنام على الأرض . قولوا له إنني لست بحاجة إلى فراش . سنتسلّى جميعاً . أتذكرون كم تسلّينا ؟ »

«لم أتسلّ» ، قال جيسون . «لقد آذيتني . وضعتِ الدخان في عيني . سوف أفسد عليكم » .

## V

دخل أبي ، ونظر إلينا . لم تنهض نانسي .

«قولوا له » ، قالت نانسي .

«كادي هي التي جاءت بنا إلى هنا » ، قال جيسون . «أنا لم أكن أريد ذلك » .

اقترب أبي من النار . نظرت نانسي إليه . قال ، «ألا يمكنك الذهاب إلى العمّة راشيل والبقاء عندها ؟ » نظرت نانسي إلى أبي ، ويداها بين ركبتيها . قال أبي ، «إنه ليس هنا ، وإلاّ لكنت رأيته . لاأحد هناك » .

«إنه في الخندق » ، قالت نانسي . « إنه ينتظر هناك» .

«كلام فارغ » ، قال أبي ، ونظر إلى نانسي . « هل أنت واثقة من أنه هناك ؟ »

«هناك إشارة » ، قالت نانسي .

«أية إشارة؟ »

«إشارة . كانت على الطاولة حين دخلت . عظم خنزير مايزال اللحم الدامي عالقاً به ، كان مسنوداً علىالقنديل . إنه هنا . وعندما تخرجون من هذا الباب ، سوف أضيع ».

«أين ستضيعين ياناسي ؟ » قالت كادي .

«أنا لست ثرثاراً » ، قال جيسون .

«كلام فارغ » ، قال أبي .

«إنه هنا » ، قالت ناسي . «ينظر من النافذة في هذه اللحظة منتظراً ذهابكم . وعندها سوف أضيع » .

«كلام فراغ» ، قال أبي . «اقفلي بيتك ، وسوف نأخذك إلى العمة راشيل» .

«لافائدة من ذلك » ، قالت ناسي . لم تكن تنظر إلى أبي الآن ، ولكنه كان ينظر إليها ، إلى يديها الطويلتين اللينتين المتحركتين . « لافائدة من تأجيل ذلك » .

«ومالذي ستفعلينه إذاً . » قال أبي .

«لاأدري » ، قالت ناسي . «لاأستطيع أن أفعل شيئاً ، سوى التأجيل . وذلك لن يفيد . إنه قدري . وأنا استحقّ ماسيحصل لي » .

«مالذي سيحصل لك » ، قال كادي .

«لاشيء» ، قال أبي . «يجب أن تذهبوا إلى النوم » .

«كادي هي التي جاءت بي إلى هنا » ، قال جيسون .

«اذهبي إلى العمّة راشيل » ، قال أبي .

«لافائدة من ذلك » ، قالت ناسي . كانت تجلس أمام النار ، ومرفقاها على ركبتيها ، ويداها الطويلتان بين ركبتيها . « لافائدة من كل ذلك ، حتى

لونمت في مطبخكم ، وحتى لو نمت على الأرض في غرفة الأطفال ، سوف تجدني في الصباح والدّم ... »

«هُسْ » ، قال أبي /اقفلي الباب واطفئي الضوء ونامي » .

«أخافُ من العتمة » ، قالت نانسي . «أخاف أن يحصل ذلك في العتمة».

«وهل ستبقين جالسةً هنا والقنديل مضاء هكذا ؟ » قال أبي . وعندها أخذت نانسي تطلق الصوت من جديد ، وهي تجلس أمام النار ، يداها الطويلتان بين ركبتيها .

«آه ، اللعنة » - قال أبي . « هيا ياأولاد . لقد فات موعد النوم » .

«حين تذهبون ، أضيع » ، قالت نانسي . كانت تتكلم بهدوء الآن ، وبدا وجهها هادئاً مثل يديها . « على أية حال ، لقد أودعت ثمن كفني عند السيد لفليدي » . كان السيد لفليدي رجلاً قصيراً وسخاً . يجمع تأمينات الزنوج ويدور على الأكواخ والمطابخ كل صباح سبت ليجمع خمسة عشر سنتاً . كان يعيش مع زوجته في الفندق . وذات صباح انتحرت زوجته . ورحل هو والطفلة التي كانت لديهما . وبعد أسبوع أو اثنين عاد وحده . كنا نراه يعبر الأزقة والشوارع الخلفية صباح كل سبت .

«كلام فارغ » ، قال أبي . «ستكونين أول شخص أراه في المطبخ صباح الغد» .

«سترى ماستراه» ، قالت نانسي . «الله وحده يعلم ماالذي سيحصل» .

تركناها جالسةً أمام النار .

## VI

«تعالي واقفلي الباب » ، قال أبي . لكنها لم تتحرك . ولم تنظر إلينا

ثانيةً ، وهي تجلس هناك بهدوء وصمت بين القنديل والنار .

ومن مسافةٍ في الزقاق نظرنا إلى الخلف ورأيناها من خلال الباب المفتوح .

«ماذا سيحصل ياأبي؟ » قالت كادي .

«لاشيء» ، قال أبي .

كان جيسون على ظهر أبي ، ولذا كان أطول منا جميعاً . نزلنا في الخندق . نظرتُ فيه بصمتٍ ولم أستطع أن أرى الكثير حيث تشابكت الظلال وضوء القمر .

« إذا كان جيسون مختبئاً هنا ، يمكنه أن يرانا إذاً ، أليس كذلك ؟» قالت كادي .

«جيسون ليس هنا » ، قال أبي . «لقد رحل منذ مدّة طويلة» .

«أنتم جئتم بي إلى هنا » ، قال جيسون ، وبدا عالياً قبالة السماء ، وكأنّ لأبي رأسين ، واحد صغير وآخر كبير .

خرجنا من الخندق . كنا مانزال نستطيع رؤية بيت نانسي وبابه المفتوح. ولكننا لم نكن نستطيع رؤية نانسي وهي جالسة أمام النار والباب مفتوح ، لأنها كانت متعبة .

«لقد تعبت» ، قالت نانسي . «لست سوى زنجية . وهذا ليس ذنبي».

ولكننا كنا نسمعها ، فبعد خروجنا من الخندق مباشرةً أخذت تطلق ذلك الصوت ، ولم يكن غناءً ولم يكن غير ذلك . قلت لأبي ، « من سيغسل لنا بعد الآن ياأبي؟»

«أنا لست زنجياً » ، قال جيسون ، وهو يبدو عالياً وصغيراً فوق راس أبي .

«أنت أسوأ من ذلك » ، قالت كادي . «أنت ثرثار . إذا قفز شيء ستخاف أكثر من زنجي » .

«لن أخاف» ، قال جيسون .

«ستبكي» ، قالت كادي .

«كادي» ، قال أبي .

«لا ، لن أبكي » ، قال جيسون .

«خوّاف ، جبان» ، قالت كادي .

«اسكتوا ! » قال ابي .

■■

قصة : أو . هنري

# موعد الساعة العاشرة

■■■ ترجمة : رياض دويعر

تلك كانتْ طريقتُه التى يتحرّكُ بها دوماً ، خطوات بطيئـة أولاً ، ونظـرات سريعة ، بعدها تبدأ خطواته بالتسارع ونظراته تهدأ وتهدأ ، لتتفحّص زاويـةً أو باباً أو جداراً ، بعدها يعبر إلى نهاية الشارع مكملاً دوريته الليليّة ، يقف قليلاً ، يتنفس بعمق ، يشعر بالآمان ، يشتُم آخر روائح الشواء يحملها الهواء إليه من مطعم بعيد ، لم تُطفئ أنوارهُ بعد .. نعم تلك كانت طريقته في التحرّك ، لـم يكن يهمه كيف يبدو ، وكيف يتحرّك ، كان شرطياً ذا نظرة ثاقبة ، نافذة إلـى أعمـاق الأشياء والحواجز ، حريصاً ، حريزاً ، حارسـاً لسلام المدينـة الآمنـة وكأنهـا مستسلمةٌ لخطاه ونظراته وسـاعة جيبه ، التي يسحبها بحركـة آليـة سريعة ، تلتقط فيها عينـاه ، عقارب الزمـن الكسولة ، فجـأة .. وأمـام بـاب محـل غطّتـه العتمة ، لمح رجلاً واقفاً يسند الحائط ، حفّف خطواته ، تقدّم نحوه ، تقدَّم أكثر ، فارتبك الرجل وقال : «كلّ .. كـ .. كـ .. كل شيء ، .. بـ بـ بـ خير .. سيدي الضابط .. إنني انتظر صديقي .. كل شيء بخير .. سو.. سوف .. سوف .. يأتي .. مـرت عشـرون سنـة .. عشـروووو ..ن سنـة .. يـاه !! ولكـن سـأنتظره وسيأتي .. يا سيدي .. منذ عشرين سنة وفي هذا المكان اتفقنا أن نلتقي .. فـي

مثل هذه الساعة .. يبدو غريباً سيدي .. أليس كذلك !!؟؟ ..» تأمله الشرطي برم شفتيه ، ولم يتكلم .... تابع الرجل كلامه : «منذ عشرين سنة .. كان هنا .. مطعم ، مطعم «بغ جو» ، يملكه آل برادي . فبادره الشرطي : أجل ، أجل ، كان هذا المحل مطعماً ، قبل خمس سنوات مضت .. فأرتاح الرجل وتنهّد .. ورغم العتمة ، فقد استغلّ الشرطيُّ ، ضوءَ سيارةٍ عابرة ، ليتفحص أكثر ، ملامح الرجل ، بوجهه المربع الحاد ، وعينيه البرّاقتين ، وبسرعة لمح بجانب عينه اليمنى ، لقطةً بيضاء صغيرة ، وعلى ربطة عنقه لمعتْ جوهرةٌ كبيرة .. تابع الرجل كلامه : «.. نعم منذ عشرين سنة تناولت عشائي الأخير مع صديقي جيمي ويلز» ، كان أفضل صديق لي .. لابل أفضل صاحبٍ في هذا العالم .. لقد كبرنا معاً ، هنا في نيويورك ، مثل شقيقين .. كنتُ في الثامنة عشرة ، وهو في العشرين من عمره .. يومها كنت قد صمّمتُ على الرحيل إلى الغرب في فجر اليوم التالي ، لأجد عملاً ، وأحقّق نجاحاً هائلاً هناك .. لن تستطيع أيها الضابط – مهما حاولت – أن تسحب «جيمي» ، أو تشدّه خارج نيويورك ، فهو مؤمن تماماً ، أنّها المكان الوحيد على سطح الأرض .. والفريد .. لكنّا نراهن أنّنا خلال عشرين سنة ، سنعرف أيّ نوعٍ من الرجال نحن ، وأيّ مستقبلٍ ينتظرنا ..» فقال الشرطي ساخراً : « أوو ....ه .. يبدو هذا مثيراً .. أنّه وقتٌ طويل طويل .. طويـ ....ل ، بين العشاء والعشاء !!؟؟ ..» لكنّه غيرَّ لهجته ، وتابع باهتمام أكثر «.. ولكن هل سمعت عن صديقك ، بعد رحيلك إلى الغرب؟؟» .

– نعم ، نعم ، لقد تراسلنا لبعض الوقت .. لكن توقّفنا بعد سنة أو سنتين .. الغرب كبير جداً ، لقد تجوّلت في كل مكان ، وتحركت بسرعة ، لكني دوماً ، كنت انتظر هذه الساعة .. سيأتي جيمي حتماً ، وسيقابلني هنا .. كان رجلاً حقيقياً – مثل أيّ رجل حقيقي في هذا العالم .. لن ينسى أبداً ، لقد قطعت آلاف وآلاف الأميال لأقف هنا .. كما تراني .. لكنّي سأطير من الفرح .. لو كان

جيمي هنا ..» . وبلهفة أخرج الرجل ساعةً رائعة ، ترصعها جواهرُ صغيرة تبدّد العتمة .. قربَّها من عينيه ، وقال «العاشرة إلا ثلاث دقائق .. كانت العاشرة تماماً تلك الليلة حين افترقنا ..» فبادره الشرطي «كنتَ ناجحاً في الغرب، أليس كذلك !!؟؟» – «نعم ، بالتأكيد .. وآمل أن يكون جيمي ، قد نجح أيضاً .. نصف نجاحي على الأقل ، فهو كسول ، لا يحبُّ الحركة .. لقد قاتلت وصارعت حتى نجحتُ هناك .. هنا في نيويورك لا يتغيّر المرء كثيراً ، لكنك في الغرب ، تتعلّم كيف تقاتل من أجل ما تريد ..» ابتعد الشرطيُّ قليلاً .. وقال «إنيَ ذاهب في طريقي ، وأتمنّى أن تلقى صديقك ..» مشى خطوة أو خطوتين ، وقبل أن يختفي في الظلام ، التفتَ صوب الرجل مستدركاً «.. لكن إذا لم يأتِ في العاشرة فهل سترحل ؟؟ . – «لا .. لا .. سوف انتظر نصف ساعة على الأقل ، فإن كان جيمي حياً يُرزق ، فسيأتي حتماً في العاشرة ..» .. عمتَ مساءً .. لكنّه اختفى في زاوية الشارع ، كضوءٍ تُبدّده الظلمة . اشتدّت الظلمة ، واشتدّ البرد والصقيع ، لمع البرقُ وتساقط المطرُ غزيراً .. بدأ أمله يخبو ويخبو ، مثل بقايا أضواء بعيدة ، غطّتها الظلمة .. لكنه سينتظر .. نعم سينتظر .. مرّتْ عشرون دقيقة وكأنّها عشرون سنة .. وفجأة ، كالشبح ، انتصب أمامه ، رجل عملاق ، يرتدي معطفاً طويلاً ، فاهتز كيانه ، حدّق الشبح إليه في الضوء الخافت ، وقال : «ياه .. إنّه أنت ، بوب ، بوب .. عزيزي بوب ..» ..

فصرخ الرجل مادّاً ذراعيه « .. جيمي .. أنت .. جيمي .. جيمي ويلز .. نعم .. نعم .. عزيزي جيمي ..» .. تعانقا للحظة ، ثم أمسك الرجلُ العملاق يد الآخر وقال «إنّها يدُك يا بوب ، بالتأكيد يدك السمينة .. كنت واثقاً أنّي سأجدك

هنا .. ياه .. عشروو ... ن سنة يا بوب .. وقت طويل .. طويـ .....ل .. لكـن مطعمنا القديم .: راح يا بوب !! كنت أتمنّى لو بقي ، لنتـاول عشـاءاً آخـر بعـد عشرين سنة .. قل لي يا بوب .. أكان الغرب سخيًّا معك ؟؟

- «.. أجل ، أجل ، لقد أعطاني ما اشتهيت ..» .. لكنّـه توقّـف لحظـةً ، رفع نظَره للأعلى ، وقال : «لقد تغيّرت يا جيمي ، أبداً ، ما اعتقدت ، أنّك هكذا، طويلٌ جدّاً !!» .

- «.. آ.. ه .. لقد طالت قامتي قليلاً ، بعد العشرين ..»

- هل أحوالك بخير ، يا جيمي .. أما زلت تعشق نيويورك البائسة !؟

- «نعم .. نعم .. إنّني أعمل من أجلها ، كلّ باب ، وكل نـافذه آمنـة ، صارت تعرفني ، .. تعال يا بوب .. تعال .. سنذهب إلى مكان آخر ، لنعيد أيامنا الجميلة الراحلة ..» . سار الرجلان عبر الشارع ، يداً بيد ، شبحان متشابكان ، وظلّين متباينين .. بدأ القادمُ من الغرب ، يسرد حكايتـه ، في حين رفـع الآخـر ياقة معطفه حول أذنيه ، صاغياً ، مهتماً .. في زاوية الشارع ،لمعَ ضوءُ نيون، أمام أحد المحالّ .. فالتفتَ كـلُّ منهمـا إلـى وجـه الآخر محدّقـاً ، ليقتنـصَ نظـرةً سريعة ، جفل القادمُ من الغرب ، وسحبَ يده بسرعة مرتعشاً ، هلعـاً : «أنـت .. أنت .. لست جيمي ويلز .. لستَ جيمي ويلز .. عشرون سنة وقت طويل .. نعم .. لكنّها ليست طويلةً ، كفاية لتغيير أنف إنسان ..» - فبـادره الآخـر «لكنّهـا - أحياناً - تجعل الرجل الصـالح رجـلاً فاسـداً .. نعم ، فاسـداً .. أنـت معتقـل منـذ عشر دقائق يا بوب .. لقد تأكّدتْ شرطة شيكاغو مـن قدومـك إلينـا ، وأعلمتنـا للبحث عنك .. أنت مطلوبٌ يا بوب .. من الحكمة أن تأتي معي بطيبـة خـاطر ..

يا بوب .. لكن قبل ذلك ، أمسك هذه القصاصة الصغيرة ، لقد قيل لي أن أعطيك إياها .. اقتربْ قليلاً .. اقتربْ ، يجب أن تقرأها هنا .. تحت الضوء .. .. بهلع وبيدين مرتجفتين ، فتح الرجل الورقة «.. بوب / لقد جئتُ إلى مكان المطعم في العاشرة تماماً ورأيتُ وجه رجل تطارده شرطة شيكاغو ، ودّعتُه وأرسلت شرطياً آخر ليقومَ بواجبه ، لأنني لم أردْ أن أعتقله بنفسي . جيمي . »

■■

للكاتب الأمريكي : رالف والدو إيلسون

# ملك لعبة البنغو

■■■ ترجمة : عيسى اسماعيل

- عن الانكليزية -

- العنوان الأصلي للقصة : The king of the Bingo game

- مترجمة من كتاب : American literature survey

كانت المرأة ، أمامه ، تأكل الذرة المشويّ الذي انتشرت رائحته الطيبة في المكان ، لدرجة أنّه لم يستطع أن يخفي جوعه الشديد . ليته يستطيع النوم ، فالجوع يمنعه من ذلك .... وأسرع يشقّ طريقه إلى لعبة «البنغو» (١) .

نظر إلى يمينه فرأى شخصين يشربان الخمر من زجاجةٍ أنيقةٍ ملفوفةٍ بورقٍ ناصعٍ .

«هل اتكىء على الحائط ... وأقول للمرأة ... قليلاً من هذه الذرة

ياسيدتي فإنّي جائع !! »

«لا . لن أفعل ذلك»

لكنْ ربّما يستطيع أن يطلب من هذين الرجلين جرعةً من الخمر بنفس الطريقة . ولكن ربّما اعتقدا أنّه مجنون ..... من يطلب مثل هذا هنا .... " شاب أسود يطلب خمراً من رجلين من البيض !! ياله من مجنون !!.

حسناً أنا لست مجنوناً ابداً . إنّني مُتعبٌ جداً ويائس لأنّني لم أتمكن من الحصول على شهادة ميلاد لي تمكنني من الحصول على عمل .. و « لورا » على وشك أن تموت جوعاً لأننا لم نستطع الحصول على أية نقود .. فهي جائعة ومريضة ... يالها من مسكينة .

اتجه نحو الصالة ... دخلها .. اتجه نحو خشبة المسرح التي يربض عليها دولاب لعبة البنغو . في هذه الصالة شاهد مسرحيةً منذ مدةً كانت عن فتاةٍ مربوطةٍ يأتي رجل فيراها ممزقةَ الثياب ... مشهدٌ فظيع يزداد فظاعةً عندما يعتدي الرجل عليها .. بدلاً من أن يساعدها ؟!! يالفظاعة ؟!! .

كان المشهد حديث النّاس . قال رجلٌ لرفيقه :

- «لاأريد لذلك الأحمق أن يدعها تفلت !!»

أجابه رفيقه :

- «ربّما أحبّها؟!! »

- «هذا قتل ... اعتداء .. جريمه !!» قال الأول

- «هذا مايحصل في الحياة ... » ردّ الثاني .

"لورا" المسكينة تحتل ذاكرته وخياله .. ياللمسكينة كيف أدبرّ المال من أجلك ياشقيقتي .. من أجل الطبيب .. ومن أجل الطعام ؟!! .

نظر إلى الخلف فشاهد الجمهور يملأ الصالة يريد مشاهدة لعبة البنغو

وبعضهم جاء من أجل اللعب .

ارتفعت الستارة . . اندفع خيطٌ من الضوء على الخشبة . كانت ذرات الغبار تسبح في الضوء . ولكن لماذا استقرّت كرة الضوء على الجهة اليمنى من الستارة .. لماذا لم يسلّطوا الضوء على الدولاب مباشرةً .

إحساسٌ غريب يجتاحه الآن . ارتعش . شعر أنّ حبلاً غليظاً يلتفّ حول عنقه . مدّ يده إلى جيبه وجد ثقباً فيه .. لقد سقطت حبات الكرز من الثقب ... لم يبق سوى حبةٍ أو حبتين !!

مرّ أمام الرجلين الذين يحتسيان الخمر . مدّ يده نحو الزجاجة والتقطها :

- «إنّني آسف ... ربّما أحلم!! »

- «انقلع أيها الشيطان .... »

أعاد الزجاجة إلى مكانها . كانت زجاجة من الويسكي من نوع «كولدراي» ولم تكن من الخمر العادي .

لو استطاع أن يأخذ جرعةً ، فربّما فتح شراب الويسكي شرايينه وربّما أصبح جسده حارّاً قبل أن يبدأ اللعب .

لم يتناول طعامه طيلة هذا اليوم ، وهكذا فهو يشعر أنّ رأسه يدور . عادت رائحة الذرة تنغرز في أنفه كسكين حادّة . نهض من مكانه ... وجد مقعداً في منتصف الصالة . جلس .. نظر حوله . صفٌ من الفتيات يجلسن في المقاعد اليمنى ... نهض من مكانه

«لابدّ من تناول شيءٍ ما ...!! »

نظر في الصف الأمامي للمقاعد . وجد مقعداً فارغاً . اختفت الشاشه الكبيرة وراء الستارة الذهبية التي نزلت فجأة .

وبعد لحظات عادت الستارة وارتفعت فجأةً .... فظهر الرجل المشرف

على لعبة البنغو وهو يحمل مكبراً للصوت .

نظر إلى الأوراق التي تحمل عدة أرقام يريد أن يلعب عليها ... لديه خمسة أرقام من أجل اللعب .. ولكن هل تكون لديه فرصةٌ كي يفوز ؟!!

يجب أن يفوز باللعبة من أجل "لورا" كي يحصل على شيءٍ من النقود. تفحّص أرقام البطاقات التي يحملها وراح ينظر إلى "دولاب الأرقام" الذي يدور . بدأ الرجل المشرف على صالة « البنغو » يجرّب الدولاب ... يضغط على الزر الموصول بحبل إلى الدولاب فيدور هذا ... وتمرّ الأرقام بسرعة أمام الفتحة ... ولكن أيّ رقم سيظهر عندما يقف الدولاب .. لاأحد يعرف ...

اختار بطاقةً من جيبه ، دفعها إلى الدولاب .. هل يفوز رقم هذه البطاقة ... عليه أن يلعب بصبرٍ وبمهارة ...؟! كم سيربح ؟! بل الأهم من هذا كلّه " كم تحتاج لورا ... من نقود لتذهب إلى الطبيب ....

سمع الرجل يعلن بمكبر الصوت رقم بطاقته ... بدأ يلعب .. ضغط على الزر دار الدولاب ... ضغط أكثر .... أسرع الدولاب في دورانه ... رفع يده عن الزر في لحظةٍ ما ... توقف الدولاب .. ظهر رقمٌ مامن النافذة المفتوحة للدولاب ... ليس الرقم الذي وضعه ... لم يربح !!

«بنغو ..... بنغو»

صاح المشرف عبر مكبر الصوت وراح يعلن خسارة «هذا الشاب الزنجي» .... « الذي يصر على متابعة اللعب .... »

- «تقدّم مرةً ثانية إذا أردت ذلك ؟!» ناداه المشرف .

صعد ثانيةً إلى الدولاب ، حيث الضوء المبهر جداً لدرجة أنّه لم يستطع أن يرى لعدة ثوان . غير أنّه شعر بقوةٍ كبيرةٍ تسري في جسده ... عادت الثقة إليه مرّةً أخرى .

راح المشرف يتحدث إلى الجمهور ، بينما انهمك هو بإدخال بطاقةٍ جديدة

إلى الدولاب . رجع المشرف قليلاً إلى الوراء لتلتقي نظراته بنظرات الشاب الزنجي ، ... تناول البطاقة منه وراح يعلن فحصها أمام الجمهور قبل أن يضعها اللاعب في الدولاب .. وارتفع صوته يقول :

«الحرف " واو " أربع وأربعون ، الحرف أي الرقم سبعة ، الحرف ب يقابله الرقم ستة وتسعون ، والحرف ن يقابله الرقم ثلاثة عشر .. »

توقف المشرف عن الكلام، عندها شعر الصبي أن تنفسه بدأ يعود طبيعيا ثم قال :

« نعم أيها السيدات والسادة .. إنه يصر على متابعة اللعب ...»

ضحك الجمهور..... وصفق بعضه

-«تقدم ثانية إلى الدولاب ...» صاح الرجل عبر مكبر الصوت .

تحرك ببطء إلى الأمام وهو يتمنى لو كان الضوء أقل سطوعا .

عاد المشرف إلى الكلام :

« لكي تربح أيها الصبي الزنجي .. لكي تربح ستة وثلاثين دولارا يجب أن يتوقف الدولاب عند الرقم صفر هل فهمت ... هذا ما تلعب عليه الآن هل فهمت ؟ !! »

هز رأسه دون أن يجيب ، وهو يدرك أنه تعلم اللعبة قبل أيام قليلة ليس أكثر. لقد شاهد الفائزين من قبل وهم يمشون جيئة وذهابا عبر المنصة ثم شاهدهم وهم يأخذون الجوائز المالية .

راح المشرف يطلق بعض النكات كي يضحك الجمهور . شعر الصبي الزنجي بالتوتر وهو يمضي باتجاه الدولاب ، وشعر برغبة في الصراخ والإبتعاد عن المكان . وشعر بأسى أكثر عندما تذكر أن حياته القادمة سوف يقررها

دولاب البنغو .

« علي أن أمضي من هنا قبل أن أجعل من نفسي مثار سخرية الحاضرين ..» قال لنفسه .

- « هيا أيها الصبي .. أرى أنك لم تبدأ اللعب حتى الآن ..؟!! »

ضحك شخص ما عندما كان الصبي يتراجع نحو الوراء بخوف .

استاء من تقديم المشرف له بهذه الصورة . وشعر بأنه يقف على حافة هاوية سحيقة .

« أنت من أقصى الجنوب ... أليس كذلك .. » سأله المشرف .

-«نعم »

-« إنه من أقصى الجنوب أيتها السيدات والسادة ..»

- « من أين بالضبط ؟!!»

- « من روكي مونت جنوب كارولينا...»

- « وهل جئت إلى هنا كي تربح في اللعبة أليس كذلك ؟!» قال المشرف.

شعر أن المشرف يسخر منه ، وشعر في الوقت نفسه برعشة باردة تسري في جسده .لكن هذا الشعور بالبرودة منحه بعض الراحة كي يبدأ اللعب . سوف يلمس الزر فينطلق الدولاب ثم يضغط أكثر فتزداد سرعته .. رفع رأسه وطرد الخوف منه وشعر أن لحظات تفصله عن مبلغ من المال يسد به العوز .

ضغط على الزر الموصول بالدولاب . لمعت الاضواء بسرعة . أعصابه متوترة جدا ... ازدادت سرعة الدولاب بعد لمسه أخرى للزر . يدور دولاب الحظ وتدور معه أحلامه ومستقبله ومصيره الذي يرتبط بدورانه . أراد إيقافه فجأة ، لم يستطع . تقدم الرجل المشرف على اللعبة نحوه وحاول توجيهه عبر مكبر الصوت ، بينما جاءت أصوات مختلطة من الجمهور في الصالة المظلمة .

كـان لديـه شـعور بـالعجز ممـا دفعـه لأن يضغط ثانيـة علـى الـزر وبقـوة ،فانطلق الدولاب بسرعة كبيرة . هنا ، بدا يشك قدرتـه علـى الفـوز . ربّمـا لـن يستطيع إيقاف الدولاب في اللحظة المناسبة ليتوقف عند الرقـم الـذي يريـده مـن بين عشرات الأرقام ...

شعر بأنّه يدور في فراغ كبير ... وأنّه يهوي إلى أسفل مـن الأعلـى ... أدرك أنّ الجمهور بدأ يشعر بالملل من لعبته . وسمع عباراتٍ ساخرة .

- «انزل أيّها الزنجي ؟! »

هزّ رأسـه معلنـاً عدم رغبتـه بـترك اللعب . إنّ مصيره يرتبـط بـاللعب والجمهور لايدرك ذلك . ولكنه يلعب بشكل رائع ، هكذا يعتقد في نفسـه ، ولكـن لماذا لايكتشف الجمهور لعبته الرائعة ويستمتع بمشاهدتها . ضغـط علـى الزرفا نطلق الدولاب بسرعة .

جاء صوت من الصالة يقول :

«.... يكاد يفوز .... رقم .... رقمان ... لاأسرعت أكثر ... »

تقدّم المشرف نحوه قائلاً :

- «كدت تفوز أيها الصبي الزنجي .. العب هيا .. اسرع باللعب ... »

- «اتركني وشأني ... ابتعد عني .. أنا أعرف ماذا أفعل ... »

ردّ بسرعة .

أدرك المشرف مـايدور بذهـن الصبـي مـن تفـاؤل بـالفوز . وحمـل مكـبر الصوت وابتعد عنه .

اقترب المشرف من منتصف المنصة . وجد الصبي الزنجي أن عليـه أن يعتذر من المشرف فقال له :

- «إنّ أي شخص يستطيع أن يلعب بشكل جيد هذه اللعبة . ليس في الأمر أية صعوبة .... »

- « صحيح ولكن ..... »

ابتسم الصبي الزنجي وقد شعر أنّ الرجل المشرف يكاد يفقد صبره فقال:

- « ألا توافقني على ماأقول ... أريد أن أسمع رأيك ؟! »

- « صحيح لكنك لم تفز حتى الآن .....»

- « حسنا اذهب بعيداً وسترى كيف سألعب وكيف سأربح الجائزة .... سوف لن أؤذي أي شخص إذا أصبحت النقود معي ... كل العالم سيرى أنّ فوز الزنجي بشيءٍ ما لن يؤدي إلى كارثة أو ظلم ... »

ولأنّه فهم مايدور برأس الرجل الأبيض المشرف على صالة اللعب ابتسم، يريد أن يشعره أنّه يرتاح لوجوده قريباً منه لمراقبة اللعب على الرغم من أنّه طلب منه الابتعاد عنه . اتجه بنظره إلى الزر ... التقطه ... ضغط عليه .. صاح الجمهور .. فليردد مايشاء فالزنوج القلائل بينهم ، بالتأكيد ، لن يشعروا بالخجل لأنّ اللاعب الموجود أمامهم زنجي . ولكن ، هو نفسه ، كان ، أحياناً ، يشعر بالخجل من تصرفات بعض الزنوج الذين يخفون مشاعرهم خوفاً على أنفسهم أما هو فلا يفعل ذلك أبداً .

كان مثل شبحٍ أسود طويل على منصة اللعب . شعر ، فجأة ، باليأس ربّما يُصاب بجرحٍ عميق في نفسه .. لكن يجب أن يطرد اليأس . فالياس ، وحده ، العدو اللدود له ، في هذه اللّحظات ، يجب أن يتابع اللعب من أجل " لورا" .

وفجأة ، لمعت الأضواء على منصة اللعب ... تراجع إلى الوراء .. هل ثمة خطأ حصل ؟!! هل يستطيع السيطرة على الدولاب ، أم أنّ الدولاب يسيطر عليه ؟!! . لماذا لايضغط ، باستمرار ، على الدولاب ، حتى يأتي الحظ ؟!! عليه

أن يفعل مابوسعه من أجل الفوز .. من أجل "لورا" .

بقيت أمامه ، فرصةً واحدة . ويجب عليه أن يربح فيها ...ولكن هل يربح ؟!! .

ضغط على الزر . انطلق الدولاب . كسَ الشحوب وجهه ، ولكن لابدّ من قوّةٍ تحرّكه . استجمع قوته . أراد إن يبدو صلباً غير متأثر بعدم فوزه حتى الآن.

هاهو الآن يواجه الجمهور الهائج ، المترقب ، بصبر وثقة ، . لمح الوجوه تلمع في الصالة . لابدّ أن يستمر في اللعب بثقة .

- «هذا أنا» قال في نفسه .

شعر ، للحظةٍ أنّه قد نسي اسمه ، بسبب الدهشة واليأس والأعين المشدوده . هل يقف على حافة الهاوية ؟!! هل أصبح مجنوناً ؟!

لابدّ أنّ الزنوج الموجودون في الصاله يعرفون اسمه ، وسوف ينادونه به، سواء أربح أم خسر ، وبالتأكيد فإنّ " لورا" لن تنسى اسمه !!! .

- « من أكون أنا » صرخ .

- «أسرع وألعب هيا » صرخ الرجل المشرّف على اللعب .

سيعرف ، بعد قليل ، كيف يجعل الموجودين يصفقون له .

سيعرف كيف يدوّر الدولاب ، وكيف يوقفه على الرقم المطلوب . كل ذلك، وكل مايجري ، لاتعرف " لورا " شيئاً عنه .

الجمهور صامتٌ في الصالة ، وكأنّه في حضرة الموت .

- «عاشت لورا » ... سوف تعيش .. » صرخ . بينما كانت الدموع تسيل من عينيه .. » لاأريد أحداً ... لاأريد شيئاً ... سوى سلامتك يالورا »

الصراخ يمزّق سكون الصالة والجمهور صامت ، مندهش . شعر أنّ الدم في رأسه يكاد يتدفق ، بقوة ، إلى الخارج كما يتدفق من رأس زنجي يضربه رجال الشرطة البيض بالعصي .

انحنى نحو الأسفل فشاهد خيطاً من الدم على قميصه !! من أين جاء الدم. تلمس رأسه . لم يجد شيئاً . اكتشف أنّ الدم يخرج من أنفه . المهم أنّ رأسه سليم .

الجمهور في الصالة بدأ يملّ المشهد . هل يصعد الجمهور إليه ويضربه؟!! هذاالصبي الزنجي هل يربح ؟!!

تخيّل نفسه يركض بعيداً . يحتضن «لورا» بعيداً ... بعيداً حتى يصل إلى القطار . لكن القطار مسرع ... هل تدهسه عجلاته الحديدية ؟!! إنّها فكرةٌ فظيعة ومرعبة .

الجمهور ، في الصالة ، يقطع تخيلاته ، الغضب يشتعل بداخله ، عندما سمع صوت الجمهور .

- « ارمه من أعلى .. هذا الزنجي الوقح .. هل يلتصق بالدولاب ..؟!

وقف متوتر الأعصاب . نظر إلى الجمهور بعينين واسعتين خلفه . شعر بالضعف . استدار نحو الجهة اليمنى .. لم ير شيئاً .

صفق الجمهور فجأة !! لكن محال أن يحصل ذلك .. اصبعه ماتزال تضغط الزر ... الدولاب يدور .. استدار نحو اليمين فرأى رجلين قادمين ، تراجع إلى الوراء . الجمهور يصفق .. لكن ليس له ... للرجلين الذين سيبعدانه عن الدولاب ... المهم أن يصفق الجمهور .

- « اقبضوا عليه » ... صاح الجمهور ، أو بعضه .

تعالت الأصوات ، ضغط على الزر قليلاً .. الدولاب يدور .

- «اترك ذلك أيّها الزنجي الخنزير »

- «لا أستطيع» صرح بصوت قوي ، وبلهجة واثقة .

- «ولماذا ؟!» .

- «سوف أربح بعد قليل .... سأكون ملك لعبة البنغو ...»

- «سنرى أيها الخنزير !!»

الدولاب يدور . الدولاب يدور ... بعد لحظات ... الدولاب يتوقـف .. إنّـه الرقم المطلوب للفوز ... أجل .

فرحه العظيم لم يستمرَ سوى ثوان . يدٌ ثقيله تهوي على رأسه ، الظـلام يلفّ المكان ... أدرك أن الحظّ لن يأتي إليه أبداً ... ممنوع أن يربـح .... الحظ جـاءه بالتـأكيد .. لكن لـم يصلـه .... حتـى الآن ... الأيـدي تنهـال علـى رأسـه بضرباتها ... الحظ لم يصله ... لكنه سيصل يوماً ما بالتأكيد .

■■

## هوامش :

١) – رالف والدو إيلسون : كاتب امريكي زنجي ولد عام ١٩١٤ .
قاص وروائي أهم مؤلفاته «الانســان غير المرئي» و «المدينة في أزمـه» و «تجربـة الكاتب» .

٢) – البنغو : لعبة تعتمد على تشغيل دولاب يحمل أرقاماً يختارها اللاعب الذي يدوّر الدولاب عن طريق الضغط على زر كهربائي موصول بالعجله حيث يختار رقماً يضعه في المكان المخصص له في الدولاب .. وعندما يدور الدولاب على اللاعب إيقافه بحيث يظهر الرقم في الفتحه الوحيده للدولاب وبهذا يفوز . واللعبه تحتاج إلى مهارة في تدوير وإيقاف الدولاب في اللحظة المناسبة .

٣) العنوان الأصلي للقصة
**The king of the bingo game**
من كتاب – **American literstuse survey**

■■

للكاتب الأمريكي : وليم فوكنر

# وردة من أجل إميلي

■■ ترجمة : د. فؤاد عبد المطلب

عندما توفيت الآنسة إميلي خرجت بلدتنا بكاملها في تشييع جنازتها : فالرجال خرجوا يظهرون نوعا من الحب الذي ينطوي على احترام لنصب عال هوى ، وأغلب النساء خرجن بدافع الفضول لرؤية ما في داخل بيتها الذي لم يُر فيه منذ عشر سنوات على الأقل سوى خادم زنجي يعمل طباخا وحدائقيا . وكانت تسكن في بيت كبير مربع بعض الشيء كان فيما مضى أبيض اللون مزينا بقبب وأبراج مستقدة وشرفات ملتفة على الطراز الأنيق جدا للسبعينات ، ويقع في شارع كان فيما مضى أبرز شوارع بلدتنا . غير أن محطات الوقود ومحالج القطن أخذت مكانا واسعا فطمست الأسماء المهيبة لذلك الجوار ، ولكن بيت الآنسة إميلي بقي وحده رافعا اضمحلاله العنيد الجذاب حيال شاحنات القطن ومضخات البنزين - قذى للعين ما بين هذه الأقذاء . والآن ذهبت الآنسة إميلي لتنظم إلى تلك الأسماء الجليلة التي ترقد في المقبرة المليئة بأشجار الأرز بين القبور الرفيعة المجهولة للجنود الاتحاديين والانفصاليين الذين سقطوا في معركة جيفرسون .

وعندما كانت الآنسة إميلي على قيد الحياة كانت محط تقليد وواجب وعناية وبالوراثة ذات فضل على البلدة . ويعود هذا إلى ذاك اليوم من عام

ألف وثمانمائة وأربعة وتسعين عندما ألغى الكولونيل سارتوريس محافظ البلدة - الذي كان قد تبنى مرسوما لا يسمح فيه لأية امرأة زنجية أن تخرج إلى الشارع دون أن تكون مرتدية مئزرا - الضرائب المترتبة على الآنسة إميلي منذ وفاة والدها وإلى الأبد . ولا يعني هذا أن الآنسة إميلي كانت تتقبل أي احسان . فلقد اخترع الكولونيل سارتوريس حكاية ملفقة مفادها أن والد إميلي كان أقرض البلدة مالا فرأت البلدة في هذا الاجراء تسديدا للقرض . ولكن عقل رجل واحد من جيل الكولونيل سارتوريس بامكانه اختراع ذلك وامرأة واحدة فقط بامكانها التصديق .

وعندما أتى الجيل الجديد بأفكاره العصرية والذي أصبح منه محافظون ومشروعون رأى أن قرار الكولونيل غير مقنع . ففي مطلع العام أرسلو لها بالبريد انذاراً لدفع الضرائب . وحتى شهر شباط لم يأتهم أي جواب . فكتبوا لها رسالة رسمية طالبين فيها أن تأتي إلى مكتب شريف المدينة على راحتها في أي وقت تريد . وبعد أسبوع كتب لها المحافظ نفسه يخبرها أنه سوف يحضر لزيارتها في بيتها أو يبعث لها بسيارته فتلقى ردا مكتوبا على ورقة مهترئة بخط رديء متهدل مفاده أنها لم ولن تخرج من البيت من الآن فصاعدا , كما أرسل الانذار طيا ودون أي تعليق .

ودعي المجلس التشريعي للبلدة إلى اجتماع استثنائي ، وتوصل إلى تفويض وفد لزيارتها بشكل رسمي . وبعد أن قرع الوفد الباب - الذي ظل موصدا في وجه أي زائر أو زائرة منذ ثماني أو عشر سنوات عندما توقفت عن اعطاء دروسها في رسم الخزف الصيني . فتحه لهم خادمها الزنجي العجوز وأدخلهم إلى قاعة معتمة فيها درج يوصل إلى مكان أكثر غموضا في الطابق العلوي . وكانت تفوح من القاعة لقلة الاستخدام رائحة غبار رطب تحبس الأنفاس. ومنها قادهم إلى قاعة الاستقبال التي صنع أثاثها من جلد سميك . ولما رفع الخادم ستار النافذة شاهد الزائرون جلد الأثاث مشققا وعندما جلسوا انتفض ببطء غبار أخذت هباءاته تدور في شعاع الشمس الوحيد المتسلل من

النافذة . وأمام الموقد كان هناك حامل مطلي بذهب فقد لمعانه للوحة مرسومة بالكربون لوالد إميلي . ولدى دخولها نهضوا احتراما لامرأة بدينة صغيرة الحجم مرتدية ثوبا أسود اللون وسلسلة ذهبية تدلت من رقبتها حتى وسطها لتختفي وراء نطاقها ومتوكأة على عصا من خشب الأبنوس ذات رأس ذهبي فقد لمعانه. ولكون هيكلها العظمي صغيراً ونحيلاً كانت بدانتها غير جميلة . وكانت تبدو منتفخة وشاحبة اللون مثل جثة غمرت في مياه راكدة لمدة طيلة . أما عيناها فقد غارتا في ثنايا وجهها المتغضن كقطعتين صغيرتين من فحم غرستا في قطعة من عجين كانت تحركهما من وجه لآخر بينما كان الزائرون يكشفون عن المهمة التي جاؤوا من أجلها . ولم تطلب اليهم الجلوس بل وقفت قرب الباب تصغي بهدوء إلى الشخص الذي يتحدث باسمهم حتى انتهى من كلامه في حين كانت دقات ساعتها غير المرئية في نهاية سلسلتها الذهبية مسموعة للجميع . وخاطبتهم بلهجة جافة وغير ودية - لا يترتب علي دفع أية ضرائب في جيفرسون ، هذا ما قاله لي الكولونيل سارتوريس ، وبامكان أحدكم أن يطلع على سجلات المدينة وتقتنعوا بذلك . فأجابها أحدهم : ولكننا قمنا بهذا الاجراء ، فنحن سلطات المدينة ، ألم تستلمي يا آنسة إميلي انذار الشريف الموقع باسمه. وردت الآنسة إميلي : استلمت منه ورقة ، نعم ، ربما يعتبر نفسه شريف البلدة .:. لا يترتب علي دفع أية ضرائب في جيفرسون . وأجابها : ولكن لايوجد أي شيء في السجلات يظهر ذلك ، وعلينا نحن أن نعمل وفق - . قاطعته قائلة : تحدث إلى الكولونيل سارتوريس . لا يترتب علي دفع أية ضرائب في جيفرسون. أضاف : ولكن يا آنسة إميلي - (الكولونيل سارتوريس مضى على وفاته قرابة عشر سنوات) وقاطعته ثانية وبتصميم : تحدث إلى الكولونيل سارتوريس. لا يترتب علي دفع أية ضرائب في جيفرسون . توب ! ويظهر خادمها الزنجي العجوز . أري هؤلاء السادة الباب .

لقد هزمتهم جميعا تماما كما هزمت آباءهم قبل ثلاثين سنة في مشكلة الرائحة التي انبعثت من بيتها . كان ذلك بعد مرور عامين على وفاة والدها

وبعد مدة قصيرة من هجران حبيبها لها والذي اعتقدنا أنه سيتزوجها . فبعد وفاة والدها كانت قليلا ما تخرج من البيت ، وبعد ذهاب حبيبها أصبحنا نادراً جداً ما نراها خارج البيت .. حاولت بعض النسوة المتهورات أن يذهبن لزيارتها ولكن لم يستقبلهن أحد ، فلقد كان خادمها الزنجي هو الانسان الوحيد الذي يوحي بشيء من الحياة حول البيت ، وكان وقتئذ شابا يخرج ويعود إلى البيت حاملا سلة السوق. وكن يتساءلن كيف بامكانه ، أو بامكان أي رجل ، أن يعتني بمطبخ بيت على نحو جيد ، لذلك لم يستغربن عندما انتشرت الرائحة من البيت - الرائحة التي كانت سبب العلاقة بين عائلة جريرسون النبيلة القوية وعالم البلدة الكبير الثرثار .

اشتكت احدى جارات الآنسة إميلي ، عجوز في الثمانين من عمرها ، من هذه الرائحة إلى محافظ البلدة ، القاضي ستيفنز . قال لها القاضي : ماذا تريدين مني أن أفعل بشأن هذه الرائحة ، يا سيدتي ؟ فأجابته العجوز : ولماذا لا ترسل لها أمرا فتوقف هذه الرائحة ، أليس هناك قانون ؟ وقال لها القاضي ستيفنز : انني متأكد من أنه لا ضرورة لذلك ، فمن المحتمل أن يكون خادمها الزنجي قد قتل في ساحة البيت ثعباناً أو جرذاً ليس الا .

سأحاول أن أتحدث معه حول هذا الأمر . وفي اليوم التالي تلقى المحافظ شكويين آخريين كانت احداهما من رجل جاء مستنكرا لكن بحياء : في الحقيقة يجب أن نفعل شيئاً بخصوص ذلك أيها القاضي . أنني آخر من يفكر في ازعاج الآنسة إميلي في هذه البلدة ، لكن يجب علينا أن نفعل شيئاً ما .

وفي تلك الليلة اجتمع المجلس التشريعي للبلدة والمؤلف من ثلاثة شيوخ وشاب يمثل الجيل الصاعد . اقترح الشاب : المسألة في غاية البساطة. نرسل لها انذارا نأمرها بتنظيف بيتها . نمهلها وقتا محددا كي تفعل ذلك ، وإذا لم تفعل ... قاطعه القاضي ستيفنز : يا لهذا الرأي ، أتسمح لنفسك أيها السيد باتهام سيدة بوجهها أنها ذات رائحة كريهة . وفي الليلة التالية وبعد منتصف

الليل عبر أربعة رجال مرج بيت الآنسة إميلي وداروا خلسة حول البيت كاللصوص يشمون أساسات المبنى الآجري وفتحات القبو بينما كان أحدهم ينثر الكلس من كيس معلق على كتفه ، ثم فتحوا باب القبو عنوة ورشوا داخلها بالكلس ، كما رشوا البناء خارجه كله . انتهوا من مهمتهم وعادوا أدراجهم عابرين المرج وعندئذ أضيئت نافذة كانت مظلمة وبرزت منه الآنسة إميلي بجزعها الساكن كتمثال نصفي . وعندها أخذ الرجال يزحفون على المرج حتى اختفوا وراء ظلال أشجار الخرنوب المزروعة على جانبي الطريق . وبعد أسبوع أو أسبوعين اختفت الرائحة .

وكان ذلك عندما بدأ الناس يشعرون فعليا بالأسف نحو الآنسة إميلي . وبعد أن تذكروا كيف انقلبت عمتها السيدة العجوز وايت إلى امرأة مجنونة تماماً، فكروا بأن أفراد عائلة جريرسون كانوا يرون أنفسهم في منزلة أعلى مما هم عليها في الحقيقة .

لم يعجب الآنسة إميلي أي شاب بوسعها أن تتزوجه من بين شبان المدينة والذين طردهم والدها جميعا . ولقد كانت الآنسة إميلي ووالدها بالنسبة لنا كاللوحة ، في الخلفية تظهر بقامتها الممشوقة وهي ترتدي ثوباً أبيض اللون ، وفي المقدمة تبدو صورة والدها الذي يقف كالشبح مديرا ظهره لها وممسكاً بيده سوطا للجياد ، ويظهر الباب الأمامي المفتوح من الخلف اطارا لهما . وعندما بلغت الثلاثين من عمرها وهي ما زالت عازبة ، لم نكن نشعر بارتياح لحالتها . فأخذنا ندافع عنها ، فعلى الرغم من وجود الجنون في عائلتها لو تهيأت لها فرص حقيقية لتحقيق سعادتها لما أضاعتها كلها . وعند وفاة والدها أدركنا أنه لم يبق لها في هذه الدنيا سوى البيت الذي تركه لها . وكنا على نحو ما سعداء لذلك . وبعد أن أضحت وحيدة وفقيرة بدأنا نشعر بالشفقة والعاطفة الانسانية نحوها . والآن أخذت تدرك أيضاً قيمة المال وما يسببه من سعادة وشقاء في الوقت ذاته .

وفي اليوم التالي لوفاة والدها قدمت إلى البيت أفوج من النساء جئن

لتقديم التعزية والمساعدة ، كما جرت العادة في بلدتنا . وعند الباب قابلتهن الآنسة إميلي وهي ترتدي ثيابا اعتيادية ودون أن يبدو على وجهها أي أثر لحزن ، وأخبرتهن أن والدها لم يمت بل ما يزال حيا . وأفعلت الشيء نفسه لمدة ثلاثة أيام عندما زارها الكهنة والأطباء وحاولوا اقناعها بالعدول عن اصرارها وتسليمهم الجثة لدفنها . وعندما كان الجميع على وشك اللجوء إلى القانون والقوة ، استسلمت الآنسة إميلي . سلمتهم الجثة فدفنوها بسرعة كبيرة . لم نقل عنها وقتئذ أنها مجنونة ، وأنما اعتقدنا أنه كان عليها أن تتصرف على ذلك النحو . وعندما تذكرنا جميع الشبان الذين كانوا يعرفونها والذين طردهم والدها من البيت ، وأنها تركت وحيدة ومعزولة ، عرفنا سر تشبثها بذلك الشيء الذي كان سببِ حرمانها من السعادة .

ولزمت الآنسة إميلي بيتها لمرض ألم بها لمدة طويلة . ولما رأيناها بعد ذلك كان شعرها قصيرا وكان هناك شبه غامض بينها وبين أولئك الملائكة المرسومين على النوافذ الملونة للكنيسة على نحو مأساوي وقور . وكانت البلدة قد تعاقدت مع شركة للبناء لتبليط أرصفة الشوارع ، وفي الصيف بعد وفاة والدها بدؤوا بالعمل . وجاءت الشركة إلى المدينة بعمالها الزنوج وبغالها وآلياتها وكان رئيس العمال يدعى هومر بارون ، أمريكي من الشمال - رجل ضخم الجثة ، وداكن البشرة ، ومتوثب وذو صوت عال ، وعيون أفتح لونا من وجهه . وكان الأولاد الصغار يتبعونه في مجموعات كي يستمعوا إليه وهو يشتم العمال الزنوج في الوقت الذي يكون فيه الآخرون يغنون على صوت الفؤوس وهي ترتفع وتهبط . وهكذا تعرف هومر بارون على جميع الناس في البلدة . فإذا مررت بالساحة وسمعت ضحكاً كثيراً فلسوف ترى هومر بارون في وسط الجماعة . وسرعان ما بدأنا نراه بعد ظهر أيام الآحاد بصحبة الآنسة إميلي يتنزهان في عربة متألقة ذات عجلات صفراء يجرها حصانان يستأجرهما من اصطبل العربات . في البداية كنا نشعر بالسعادة عندما نرى الآنسة إميلي خارج البيت وتبدي اهتماما بهذا الرجل ، وقد بدأت النسوة يتحدثن أن امرأة مثلها

تنتمي إلى عائلة جريرسون بالطبع لن تفكر جديا برجل شمالي ما هو إلا عامل بأجر يومي . ولكن ما يزال هناك آخرون مثل الشيوخ الذين قالوا أنه حتى الحزن لا يستطيع أن يجبر امرأة أصيلة أن تنسى ما تفرضه أو تقتضيه النبالة العائلية - اذا أردنا أن لا ندعوها تحت هذا الاسم . لقد قالوا فقط أن إميلي المسكينة يجب أن يزورها أقرباؤها الذين يعيشون في ولاية آلاباما ، الذين انقطعت صلاتهم وزياراتهم لها ولوالدها الذي تشاجر معهم منذ سنوات حول تركة المجنونة العجوز وايت ، حتى إنهم لم يرسلوا احداً منهم ليحضر تشييع جنازته.

وما أن قال الشيوخ : مسكينة إميلي ، حتى بدأ التهامس في البلدة ، وتساءل الناس فيما بينهم ، قائلاً أحدهم للآخر - أتعتقد أن ما يجري صحيحاً ؟ ويرد الآخر : طبعاً أنه صحيح ، وإذا لم يكن كذلك فما عساه يكون ؟ وكانوا يهمسون وأيديهم على أفواههم - مسكينة إميلي ، كلما مرت العربة أمامهم بعد ظهر أيام الآحاد . لقد رفعت رأسها عالياً حتى عندما كنا نعتقد أنها على وشك السقوط . وكانت تبدو لنا أنها أكثر من ذي قبل تطالب بالأعتراف بكرامتها . كآخر أفراد عائلة جريرسون وكأنها أرادت بهذه العلاقة الوضيعة أن تؤكد مجددا على صلابتها ومناعها . مثل ما حدث عندما ذهبت لشراء سم الفئران ، الزرنيخ. كان ذلك بعد عام ونيف منذ أخذ يخامرنا شعور بالشفقة نحوها ونقول: مسكينة إميلي ، عندما كان في زيارتها إبنتا عمتها . قالت للصيدلي : أريد أن أبتاع قليلاً من السم لقد كانت وقتئذ تناهز الثلاثين أو أكثر بقليل ، ذات جسم ضئيل ونحيف وعينين سوداوين ومتعاليتين ووجه أصابه الوهن عند الصدغين وحول محجري العينين كوجه عامل المنارة . قالت للصيدلي : أريد أن ابتاع قليلاً من السم . سألها الصيدلي : نعم يا أنسة إميلي ، أي نوع تريدين ؟ ولأي شئ تريدين إستعماله للفئران مثلاً أو .... أنني أنصح ... قاطعته : أريد أفضل سم عندك ، أنا لايهمني النوع . وأخذ الصيدلي يعدد لها الأنواع ثم أضاف قائلاً: هذه الأنواع يمكن أن تقتل أي شئ حتى الفيلة ، ولكن ما تريدينه هو - . أجابته

الآنسة إميلي : أريد زرنيخا ، أليس جيداً هذا ؟ فقال الصيدلي : زرنيخا ، نعم ياسيدتي ، ما تريدينه هو .... ردت عليه : أريد زرنيخاً . نظر الصيدلي إليها بإستخفاف ، ونظرت إليه مرفوعة الرأس وبوجه ثابت مثل الراية المشدودة . رد عليها الصيدلي : لماذا ، بالطبع ، إذا كان هذا ما تريدين إبتياعه ففي هذه الحالة يطلب القانون أن تقولي لأي شئ تنوين إستخدامه ، لم تجبه بل أخذت تحدق النظر فيه . وأمالت رأسها إلى الخلف قليلاً كي تتمكن من التحديق فيه مواجهة ، سرعان ماتراجع الصيدلي وغاب عن نظرها وأحضر الزرنيخ وصره لها ، لم يتحدث إليها بل أعطاه لمستخدمه الزنجي الصغير الذي سلمها إياه . وفي البيت عندما فتحت الآنسة إميلي العلبة وجدت عبارة مكتوبة على العلبة تحت الجمجمة والعظمتين المتصالبتين : من أجل الفئران.

وهكذا في اليوم الثاني قلنا جميعاً بأنها سوف تنتحر واعتقدنا أن هذا أفضل الأشياء . فعندما كنا نشاهدها في بداية الأمر مع هومر بارون كنا نقول أنها بلا شك ستتزوجه. ثم قلنا بعدها أنها ما زالت تقتعه بالزواج منها وذلك لأن هومر نفسه كان قد صرح بأنه يفضل صحبة أصدقائه الشبان الذين كان يشرب معهم في نادي ايلك ، أي أنه لم يكن يفكر بالزواج . وفيما بعد أخذنا نقول : مسكينة إميلي ، من خلف النوافذ عندما كنا نشاهدهم يمران ظهرا أيام الآحاد في العربة المتألقة وقد جلست الآنسة إميلي ورأسها مرفوع بجانب هومر بارون بقبعته الموروبة وسيجاره بين أسنانه ، لابسا بيديه قفازين صنفراوين : فأمسك بواحدة العنان وبالأخرى السوط .

ثم بدأت بعض النسوة يتحدثن ويشتكين بأن هذه العلاقة سوف تجلب العار للبلدة وسوف تكون مثالاً سيئاً يحتذى به الشباب . أما الرجال فلم يرغبوا التدخل ، ولكن النسوة في النهاية لجأن إلى القس المعمداني - ذلك أن عائلة الآنسة إميلي تنتمي إلى الكنيسة الاسقفية الانغلكانية - كي يزورها ويضع حدا لهذا الأمر . رفض القس أن يذكر ما دار بينه وبين الآنسة إميلي من حديث ،

لكنه قرر أن لايعود لمقابلتها مرة أخرى . وفي يوم الأحد التالي خرجت الآنسة إميلي مع هومر بارون يتنزهان في عربتهما ، وهذا ما دفع زوجة القس في اليوم الثاني أن تكتب رسالة إلى أقرباء الآنسة إميلي في آلاباما.

وبالفعل حضرت ابنتا عمتها إليها ، ولبثنا نراقب التطورات . ولم يحصل أي شيء في البداية . وبعد فترة وجيزة كنا متأكدين بأنهما سيتزوجان ، لأننا علمنا بأن الآنسة إميلي كانت قد ذهبت إلى صائغ الجواهر والحلي وطلبت منه أن يجهز لها مجموعة زينة رجالية من الفضة وأن ينقش على كل قطعة الحرفان هـ . ب . وعلمنا بعد يومين أيضاً بأنها قد اشترت ثياب عرس رجالية كاملة ، بما في ذلك قميص النوم ، فقلنا عندها بأنهما قد تزوجا . وكنا في غاية السرور لذلك . وقد سررنا أيضاً لكون ابنتا عمة الآنسة إميلي أكثر منها محافظة على تقاليد العائلة .

وهكذا لم نستغرب عندما غادر هومر بارون البلدة بعد الانتهاء من تبليط الأرصفة . وقد خاب أملنا قليلا عندما لم تثر مغادرته ضجة في البلدة ، لكننا اعتقدنا أنه قد غادر استعدادا لقدوم الآنسة إميلي لعنده أو لكي يترك لها الفرصة كي تتخلص من ابنتي عمتها بترحيلهما من المنزل . (وفي غضون ذلك جرت مكيدة تجعل القريبتين ترحلان وكنا نحن نؤيد الآنسة إميلي في هذا الأمر) . وبعد أسبوع واحد بالفعل كانتا قد رحلتا . وكما توقعنا لم تمض ثلاثة أيام الا وكان هومر بارون قد عاد إلى البلدة ، فقد شاهده أحد الجيران يدلف إلى منزل الآنسة إميلي عند الغسق من باب المطبخ الذي فتحه له الخادم الزنجي . وكانت هذه آخر مرة نرى فيها هومر بارون . ولم نعد نشاهد الآنسة إميلي لبعض الوقت . وظل الزنجي يخرج من البيت ويعود إليه حاملاً سلة السوق ، لكن الباب الأمامي بقي مغلقا . وكنا نشاهد الآنسة إميلي بين الحين والآخر على احدى النوافذ وللحظة ، كما قام أثناء ذلك بعض الرجال بمحاولة للتخلص من الرائحة برش الكلس ، ولكنها مكثت في البيت ستة أشهر ولم نرها خلالها أبداً . ثم عرفنا بأن هذا الأمر كان متوقعاً أيضاً ، وكأن تلك الخاصية في والدها والتي

هدمت حياتها كأنثى مرات عديدة لا تزال في نفسها شديدة جداً وقوية تأبى أن تموت .

وسنحت لنا الفرصة بعدها برؤية الآنسة إميلي فوجدناها قد أصبحت بدينة وبدأ الشيب يدب في رأسها . وخلال بضع سنوات تلت تحول شعرها تدريجيا إلى اللون الأرقط ، وعندما توقف شعرها عن التحول أصبح أشبه ما يكون باللون الرمادي الحديدي ، وحتى يوم وفاتها وهي في سن الرابعة والسبعين ظل قويا ذا لون رمادي حديدي كلون شعر عامل نشيط .

منذ ذلك الحين بقي باب منزلها الأمامي موصدا ، ما عدا فترة ستة أو سبعة سنين ، عندما كانت في الأربعينات من عمرها ، خلالها كانت تعطي دروسا في الرسم على الخزف الصيني ، إذ قامت إميلي بتهيئة مرسم في أحدى غرف الطابق السفلي لتقوم باعطاء الدروس لبنات وحفيدات معاصري الكولونيل سارتوريس الذين كن يرسلن إلى منزلها بانتظام وبروح عالية كما لو كن يرسلن إلى الكنيسة أيام الآحاد للصلاة وفي جيب كل منهن خمسة وعشرين سنتا لالقائها في وعاء التبرعات . وفي غضون ذلك الوقت تم تأجيل ضرائبها .

ومع الأيام أصبح الجيل الجديد يشكل دعامة البلدة وروحها ، وكبرت تلميذاتها ، وانشغلن بأمور الحياة فلم يرسلن بناتهن إلى الآنسة إميلي وهن يحملن علب الألوان والفراشي والصور المقصوصة من المجلات النسائية ومنذ ذلك الحين أغلقت الباب الأمامي وراء آخر شخص وظل مغلقا إلى الأبد .

وعندما دخل البلدة نظام توزيع البريد المجاني رفضت الآنسة إميلي وحدها أن يثبتوا الأرقام المعدنية على بابها الأمامي ويعلقوا صندوقا بريديا عليه. وكعادتها لم تعرهم أي انتباه ومرت الأيام ونحن دوما نرى خادمها الزنجي شعره يشيب وظهره ينحني في ذهاب واياب وهو يحمل سلة السوق كعادته . وفي كانون الأول من كل عام كنا نرسل إليها انذارا لدفع الضرائب فكان

يرجع الينا بعد اسبوع عن طريق مكتب البريد دون أي جواب . وكنا بين الحين والآخر نراها في إحدى نوافذ الطابق السفلي كتمثال نصفي منحوت في مشكاة ، لا نعرف أينظر إلينا أم لا ، أما الطابق العلوي للمنزل فقد كان من الواضح أنها أغلقته . وجيلا بعد جيل لم تتبدل الآنسة إميلي وظلت عزيزة ومثيرة للاهتمام وهادئة وعنيدة . وهكذا توفيت إميلي وحيدة في منزلها الممتلئ بالغبار والأشباح بعد مرض ألم بها لا يلازمها سوى خادم زنجي عجوز يرتجف كان يعتني بها . لم نكن نعرف بمرضها لأننا كنا قد أقلعنا عن محاولة تقصي أية معلومات من الزنجي . فقد كان هذا الرجل لا يتحدث إلى أحد ، وربما حتى إلى الآنسة إميلي نفسها ، فكأن صوته قد أصبح أجش وأبح من قلة الاستعمال . توفيت الآنسة إميلي في احدى غرف الطابق السفلي على سرير ثقيل صنع من خشب الجوز له ستارة ورأسها الأشيب مسند إلى وسادة صفراء عتيقة أبلاها الزمن وقلة التعرض لضوء الشمس .

قابل الزنجي أول جماعة نساء بأصواتهن الهامسة الصفيرية ونظراتهن السريعة الفضولية عند الباب الأمامي ، وبعد أن سمح لهن بالدخول ترك المنزل خارجا من الباب الخلفي ، ومنذ ذلك الوقت لم نعد نراه ثانية . وحضرت ابنتا عمتها فور سماعهن خبر الوفاة ، وبناء على رغبتهما جرت مراسيم الجنازة في اليوم التالي . وخرج سكان البلدة جميعا ليشاهدوا الآنسة إميلي مغطاة بأكليل الزهور تحت صورة والدها الذي كان يتأمل مليا تابوت ابنته بينما كانت أصوات النسوة الصفيرية المأتمية تملأ المكان . وقف الشيوخ على المرج وفي رواق المدخل وقد لبس بعضهم زيهم الاتحادي وأخذوا يتحدثون عن الآنسة إميلي وكأنها كانت معاصرة لهم ، معتقدين بأنهم قد راقصوها أو لربما قد غازلوها ، يخلطون في التسلسل المنطقي للأحداث ، ينظرون إلى ماضيهم كماض زاهر قائم لم تمسه نوائب الأيام ولا يفصله عن حاضرهم الذين يعيشونه إلا تلك السنوات القليلة الماضية من عمرهم . وكنا نعرف مسبقا أنه توجد غرفة واحدة في

الطابق العلوي للمنزل لم ير ما بداخلها أي إنسان منذ أربعين عاما ، والتي كان علينا أن نفتحها عنوة . وانتظر الجميع حتى أصبحت الآنسة إميلي تحت الثرى قبل أن يحاولوا فتحها .

آثار العنف الكبير المبذول لتحطيم الباب جداً كثيفاً من الغبار في الغرفة وبدت هذه الغرفة ، التي أثثت لتكون غرفة زفاف ، كأنها القبر الذي يخيم عليها شبح الموت الذي يغطي كل شيء فيها بغطاء من الشحوب والظلمة : فوق الستائر القصيرة ذات اللون الزهري الباهت ، والأضواء المظللة بمظلاء زهرية اللون وطاولة التزين وزخرف الكريستال الشفاف وفوق أدوات الزينة الرجالية الفضية التي فقدت بريقها بحيث اختفى الحرفان هـ . ب . وبين هذه الشياء كانت هناك ياقة وربطة عنق وكأنهما قد نزعتا منذ برهة والتي عندما رفعت تركت مكانها آثار هلال شاحب في الغبار المتراكم . وفوق كرسي طويت بزة بعناية كبيرة بينما كان قد ترك تحتها حذاء وجوارب . وفي السرير كانت هناك جثة هومر بارون .

وقفنا طويلاً ونحن نحدق النظر في التكشيرة المرعبة والعميقة للجمجمة، وعلى ما يظهر كان الجسم قد تمدد فيما مضى على وضع عناق ، ولكنه الآن مستغرق في نوم عميق كان أكثر ديمومة من الحب وأقدر على التغلب حتى على تكشيرة الحب الساخرة ، كما كان أقدر على اظهاره بمظهر الزوج المخدوع . لقد تفسخ الجسد تحت أثار قميص النوم ، وأصبح فصله عن الفراش الذي استلقى عليه غير ممكن ، ويغطي ذلك كله طبقة كثيفة من غبار صبور مجالد .

وبعد ذلك لاحظنا في الوسادة الثانية آثار رأس نام عليها ومد أحدنا يده إلى الوسادة ورفع شيئاً ما ، فأحنينا رؤوسنا إلى الأمام جميعاً لنرى هذا الشيء، فشعرنا برائحة ذلك الغبار غير المرئي تلذع أنوفنا ، ولم يكن ذلك الشيء سوى

ضفيرة طويلة من شعر ذي لون رمادي حديدي.

(*) وليم فوكنر (١٨٩٧ - ١٩٦٢):

---

ولد فوكنر في نيوالباني في منطقة المسيسبي ، وسرعان ما رحل إلى أوكسفورد في المنطقة ذاتها ، حيث عمل والده مديراً للأعمال في جامعة المسيسبي . ترك فوكنر تعليمه الثانوي ليعمل موظفاً في بنك محلي ، وفي عام ١٩١٨ التحق بسلاح الجو الكندي الملكي . قبل أن يعود لفترة قصيرة للدراسة في جامعة المسيسبي . وفي بدايات العقد الثاني من عمره بدأ فوكنر يكتب الشعر والقصة وتعرف على معظم الجماعات الأدبية في نيو أورليانز ، ومن أبرزهم شيروود أندرسون الذي شجع محاولاته الأدبية ، والذي تأثر به فوكنر إلى حد كبير . صدرت روايته الأولى عام ١٩٢٦ بعنوان (أجر الجندي) وهي تدور حول جندي جريح يعود إلى «الأرض الخراب» في مجتمع ما بعد الحرب ، أما روايته الثانية (البعوض) الصادرة عام ١٩٢٧ فهي حكاية تدور حول الفنانين وعشاق الفن في نيواورليانز خلال العشرينات . وفيما يتعلق بروايته الثالثة (سارتوريس) التي صدرت عام ١٩٢٩ ، فهي تظهر التغير الكبير الذي طرأ على تفكيره ، فكانت أول رواية ناجحة له . وتقع أحداث هذه الرواية في منطقة الجنوب بعد الحرب العالمية الأولى ، وهي تعالج الحياة والأساطير في يوكنا باتاوفا ، وهذه منطقة خيالية في المسيسبي . وأخذ فوكنر بعدها ينشر رواياته الواحدة تلو الأخرى وبسرعة مذهلة . نشر رواية (الصخب والعنف) عام ١٩٢٩ ، (عندما أستلقى تهيأ للموت) عام ١٩٣٠ ، و(ضوء في شهر آب) ١٩٣٢ ، و(أبسالوم ، أبسالوم) عام ١٩٣٦ ، و(القرية الصغيرة) عام ١٩٤٠ ، و(انزل يا موسى) ١٩٤٢ . ومع أن فوكنر بدأ ينشر قصصه القصيرة في صحف ومجلات متميزة ومعروفة تجاريا ، إلا أن شهرته الأدبية لم تتسع خلال تلك السنين. ولقد دفعته حاجته إلى النقود إلى أن يعمل في السينما في هوليوود،

فكتب سيناريوهات لأفلام مثل :(تأخذ أو لا تأخذ) و (النوم الكبير) . وتم الاعتراف بموهبته الأدبية أخيراً عام ١٩٤٩ عندما حاز على جائزة نوبل للآداب. ثم واصل فوكنر كتابة الروايات فأصدر (البلدة) عام ١٩٥٧ ، و(القصر الريفي ) عام ١٩٦٩ ، وصدرت رواية (اللصوص) عام ١٩٦٣ .

وجمع فوكنر قصصه القصيرة في مجلد واحد صدر عام ١٩٥٠ والذي حاز على جائزة الكتاب الوطني . وقد وردت قصته «وردة من أجل إميلي» في ذلك المجلد . وقد طبعت هذه القصة مجدداً في كتاب (قصص) وهو من تحرير جوزيف ف تريمر ، وسي . واد جننغر ، الصادر في الولايات المتحدة عام ١٩٨٥ ، والذي يحتوي على مجموعة كبيرة من القصص العالمي . وتستند الترجمة الحالية للقصة المذكورة على الكتاب الأخير . وتتناول هذه القصة طبيعة العلاقة المعقدة بين الفرد والمجتمع .

■■

للشاعر الأمريكي مارك دوتي

# موسيقى نفق

■■■ ترجمة : نازك ضمرة

قصيدة مترجمة

(نشرت هذه القصيدة في مجلة نيويوركر ٢٥/٩/٩٥

في ميدان التايمز ،
ينفتح باب المترو السريع
فيندفع فيضان المركبة كلها بـ
– ماهو ؟ الصناعة الجهنمية ، الأنفاق
تحت مانهاتن انقلبت إلى جهنم أخيراً ؟

• • •

جناجر ترغي وتصغر ، وطحن
الآلات التي تلف الأعمدة
مضرب هائل كافر ، ماذا يكون

هو منسحقٌ : تسعة شبان سود

• • •

بتسعة ، لم يكن ممكنا تخيله من قبل
إنشاءات تمت من معدن قطع وهرس
تم تلحيمها وتزييتها : دعكت براميل كيماوية
لمعت حوافّ ، أقراص لا مسميات لها

• • •

امصنوعات من الحطام ؟ أهي نهاية الصناعة
فشل فرن عاد يعمل ، أنثنى
ضرب بالمطارق ، ضربت حتى بأن تألقها
ينقلب ويرتد من بلاط الجدران

• • •

أي شئ كمن انشطر أو تكوّم
يمكن ضربه حتى يغنّى
نوع من مرح الأشباح فيه ، ومع ذلك
فأن هذه الموسقى تكاد لا تميز
هكذا تماماً هو كل العالم القادم
ميليالوجي

سأحني ظهري قليلاً

لألقمك بيدي وحواسّي

سأقلب وعاء قلبي وأتوجك به

لا تخافي ! يكفينا قلب واحد

قلبك الصغير ....

في الأيام الأخيرة ، أدخل قلبك كل يوم

آه ما أرق ذلك القلب

أتسرب إليه من أي مكان فيك

مرة دخلت من بؤبؤ العين

ثانية مع حبة تمر دخلت فاك

انتظرت ليدفعها لسانك بين الأضراس اليمنى

هناك إمسكت بناب الأرنب

تمايلت وتحايلت حتى اخترقت الظلام

بعدها صرت أرى كل شئ

الكريستال وقنوات الإتصال

إقترب من سطح أذنك لأسمع ما يقال لك ، اصطدمت بالقرط

خشيت عليك حينما آلمتك الأقراط

تململت ، ونظرت حولك ، ثم هدأت

يضايقني الحذاء أحياناً ، أعني حذاؤك

أنت رائعة بلا حذاء ، وبلا ....

سأنزع قشرة الحيف واللامبالاة عن جلدك

رسمك وتخطيطك من جديد أمر سهل

لاتقلقي فهذه مهمتي .

كل المطلوب منك هو الضحك والرقص والحب والتحليلات

وإذا لزمك نوم .....مع أنني مزعج ، فلا أنام

ولا .... ادع غيري ينام

فالرجاء ! .. إن لا تنفري مني

فأنا طفل .... طفل غريب ، غريب دائماً

ومن غرائبي ، فأنا أحب النحل والأرانب

وعلم الأحياء ، والعمل

لكنني اتقن ما أقوم به

• •

نسيت أين وصلنا ، أذكر حين قمطتك أنني

أغمضت عيني ، حتى لا أفكر بالخوف أو الخجل الزائف

وها أنا أطير ، أطير بك بعيداً

أرى هناك ، في موقع بعيد

ليله شتائيه مظلمة باردة

لايهمك ! لن تبردي !

ولن تخافي !

سأصدر أمراً حازماً بمنع الخوف

سيختفي الخوف وسيهرب

ثم كيف تخافين !؟ فأنت نفسك ستنيرين سماوات عدة سنحمل معنا الكثير من الماء

بالاضافة إلى الامراض التي في جسدنا (أصبحنا واحداً )

سنزرع الورود على سطح القمر

سنزرع ونروي ، نزرع ونروّي

نتنفس بأنف واحدة

ونعطي النماء انفاساً من الانف الأخرى

وربما تزهر احدى الاشجار أنفاً ثالثاً

تصوري ! برز لنا حتى اللحظة حاسدان

فكم سيصل عددهم لو رأوا القمر ملوناً بلون الأرانب

سيخترعون الناجحة واسلوب

لتأليب أهل الكواكب الاخرى علينا

اعتقد انه لن يكون بامكانهم خرق الحجب

فقلبنا .... مسلح بالايمان الصادق

لاتنسى أن قلبي هو التاج الذي على راسك

لكنهم سيسممون هواءنا وسماءنا

أخشى عليك من العطاس

الفيروسات الشريرة تؤذي الأرانب

وبسرعة ...!

لكن ثقتي بالملاجئ التي أعدها عظيمة

فلن تكون عرضة للأختراق كال ...

وبصراحة .. فأنا .... نحن لانخبر أحداً

لاعن مخططات ولامخابئ

لهذا .... لاتخافي !

قلت لك الخوف ممنوع !....

نازك ضمرة

١٩٩٥/١١/٣٠

للشاعر الإسباني الكبير انطونيو غالا

# انتحابُ أبي عبدِ الله الصغيرِ على ضِبَاعِ غَرْنَاطة

■■■ ترجمة : رفعت عطفه

أناشيدُ النصارى

تُسمَعُ في الحمراءِ .

صهيلُ خيول يُورِّقُ السُّلطاناتِ .

يقتربونَ إنهم يقتربون ....

يطرقُ الألمَ بيدهِ الحجريةِ على بابِ الخمرِ .

في بابِ العدالةِ تهبُطُ يدُ الألمِ إلى المفتاحِ ، فتَفتحُ ، شيئاً فشيئاً ، قصوري .

ماالذي فطناهُ ؟ " لاغالبَ إلاَّ الله .... لاغالبَ إلا الله " هلْ ماقالوهُ لنا كذب ؟

نحنُ أيضاً كنَّا نحلمُ : " اسبانيا " ... وعلى امتدادِ ثمانيةِ قرونٍ بقينا نُردِّدُ هذا الاسمَ . " اسبانيا " .

بصوتٍ كانَ في كلِّ مرةٍ أخفضَ .....

سوف تُخفي نجمةُ الزخارفِ النصريةُ عنَّا وجهَهَا وستمحوك شمس ، أيتها

النجوم الكسولة

التي تكتبين قدر الخاسر .

يقتربون . إنهم يقتربون ....

أية ملكات جديدات سينحنين بجذوعهن في مشرف ليندراج هذا ؟ أية أقدام ، منتطة ، من يدري كيف ، ستطأ هذه القاعات ؟ أية أسماع ، ماعتادت غير صوت البارود ، ستصغي إلى موسيقى الحب في نوافيرنا ؟ لمن سيكبر الريحان والآس ؟ فالأقوياء لايحتاجون كل هذه الرقة ...

حوافر خيولهم ستدوس الأقنثوس دون أن تنظر إليه ؟ في برج أبي الحجاج سيضعون ممشطا لمملكة صعبة الاسم ، ولن يكون اسمها عائشة ، أي المحتشمة ، ولا ثريا ، أي نجمة الصبح فوق شعار بني الأحمر الوحيد - «لا غالب إلا الله » - سيكتبون شعارهم،

سيكتبون الفاء من فرناندو والياء من ايسابيل .

وعلى لون زليجنا سيرسمون نيرهم وحزمة سهامهم .

الأقوياء لا يحتاجون إلى كل هذا الجمال : تكفيهم القوة .

ومن كوات مباخرنا سيصلون محارب لقديسهم .

وفي قصر العدالة سينون مصلاهم .

«لاغالب إلا الله» .

وفي جرن الميضاة سيضعون ماءا مقدسا .

يقتربون . أنهم يقتربون ....

في الحمامات الساخنة ، حيث سمعت موسيقى العازفين العميان ، وحيث تراخت

أجمل الأجساد وحيث يتلوى البخار مثل مآزر الشف ، وحيث تطل الشمس مبتسمة دون أن تدخل ...

سيقيمون مخازن بارودهم أو قمحهم .

حيث كنا سعداء ونغني ، لن يكونوا هم إلا أقوياء .

وحيث كنا أقوياء ولطفاء سيضعون هم حجارتهم .

والكتب التي تعلمنا منها تاريخ البشر سيضرمون هم فيها النار .

وفي الاماكن التي أحببنا فيها الحياة هم سيموتون ... يقتربون . إنهم يقتربون سيأتون بأزهار مختلفة ، لغات أخرى ، عيون أخرى ، طريقة غريبة لتبادل الحب . وفي الأماكن التي يرتاح فيها أسلافنا - «لا غالب إلا الله» سينمو العشب المهجور .

ستدنس النملة حشائش المرمر التي لم تقبلها غير الشمس وغير المطر.

ستنسى القاعة التي تطيبت فيها الأجساد الملكية .

«لا غالب إلا الله» .

وفي أرضنا هذه ، المشغولة والخصيبة والسعيدة سيوارون أمواتهم .

وستشهد شلالات المرمر مندهشة مشاهد لم تر من قبل ولن تشارك فيها .

سعيد الزليج وسعيد أرز السقوف الأشقر لأنها باقية هنا ، في أماكنها ، بينما سننحل نحن شوقاً إليها .

والعالم سيكون قد بدل أصحابه نهائياً

. «لا غالب إلا الله»

خدعني الآس والأقنوس . خدعني قلب غرناطة ...

يقتربون . أنهم يقتربون

يصلون . هاقد وصلوا .

مقبرة في أونبة

الأرض حامية منكم ،

فقد أشعلتموها بهلعكم ،

وهي أخصب مذ قطنتموها :

يا لها من معركة شجاعه

لصوغ الوردة واعلائها .

الحب والموت

لا يحتاجان لأجوبة .

دمكم القادم من بعيد ، بعيد

يوسع شراييني .

نحن جسد واحد

وقلب بلا حدود .

عندما تتراجع الحياة

ظاهريا ، لامكان

للاختيار ولا للتراجع :

بل للعيش فقط ، أي لأن نكون مستيقظين .

لكن ، كيف سنستطيع ، دونما راحة

أن نقاوم الخلود ؟

مستندين بقفاكم

إلى الحقيقة ترقدون

مجددين وجه العالم المحسوس

بينما نحن نغفو .

ثلاثية قرطبة

- ١ -

الجبال

لا وجود للنسيان . الجمال

متوق بلا انقطاع ويلاحق :

ذكرى نبوة ذاته

الجمال قدر ، كما الموت .

كان عمرنا أحد عشر عاما

وكانت كلمة نيسان

تعني لكلينا الشيء نفسه ....

يستطيع المحب

أن يتخلى عن الحب ، لكن ، آه

سيحب دائماً الزمن الذي أحب فيه :

في الفجر حين كان العالم كله

يتسع في نظرة ،

حين الفجر يغني

ما لا يشعر به بقوة الكلام .

- ٢ -

مدينة الزهراء

ليتحابب الغرباء

بعيدا من هنا ، حيث كان الحداد أبيض

وقلب العالم ينبض ....

سمراء الجبال

التي أثلج فيها اللوز ،

ولم يدع الموت إلى عيدها قط .

تعالي معي ، أهدمك

في حقيقة من خراب .

ليتعلم البشر :

لاتوجد جلالة مطلقة ،

ولا حبهم مطلق ،

ولا مطلقة تجارب حبهم .

فالذين مضوا لا يكذبون ...

لكن ، هل من أحد مضى ؟

على التيجان المنزوعة عن عروشها ،

ما زالت في هذا المساء من تشرين الأول

أنا نفسي . انظريني أيتها الزهراء .

– ٣ –

المسجد

يتسلق الصوت الأعمدة ،

يهطل من الأقواس ، فوق الشعب

وحده الصوت لي ، وما تبقى له .

صوتي أيضاً له وللآلهة

في المكان المقدس

حيث تعلمت السلطة أن تحني رأسها .

أنين المؤذن ما يزال يحلق

فوق النهر ، المدينة ،

الزمن ، النعمة والبلية

والرغبة الجامحة بالحياة ....

في الخارج ، الحفيف الشامخ ،

السرو والبرتقال أخوة .

في الداخل الهواء كثيف وحار ،

مثل مخدع للحب

ومفتاح الحياة المشع .

كلمتي مرتعشة ، في الداخل والخارج

مثل راية خضراء وبيضاء .

ثلاثية الوادي الكبير

- ١ -

ولادة في غارثولا

أنت تقولين : كل شيء ، وأنا أقول :

«بلى ، كل شيء ، كل شيء»

«هكذا دائماً » تكررين لي .

«في داخلي دائماً واحد : أنت»

في داخلي جيشان

ماء لا يتعكر

- حيث الولادة خالد -

جرعة النور ،

الجبال الشاهقة ،

الهواء المزهر فراشات بيضاء ،

الأمل المتنامي

الذي من المحال أن توقفه يد ....

في هذا النبع

شربت الآلهة المتعاقبة .

ما سيكون مستديما .

يبدأ مستديما .

كل شيء، كل شيء، كل شيء صار في داخلي

وأنا في داخلك .

- ٢ -

الوادي الكبير في قورية

نتقدم في الزمن

كما داخل هذه المياه

التي تحتنا وتصقلنا .

حين نخرج منها ، لا نعود أنفسنا

البلبل الساهد سعادة

يشدو على ضفافنا

وكذلك الوروار الحكيم .

«لا تخافوا :

فأنا مجرى الحياة .

المحتضر الخالد ،

شريك العرق والزيت ،

سلسلة دقيقة تديم

الأراضي الرخيمة ...

الملك العامل تحت الآلهة الخرساء

التي لا تقبل قط قرابيننا

ولا تتخلى عنها ....

خذوني أنا ، أيها الأنداسيون .

فأنا لا أنتهي ، لأنني شاهد على عالم

يموت إذا تخليت عن النظر إليه » .

- ٣ -

الوادي الكبير في سان لوكار

حين أوشك يموت ، التفت بوجهه .

رأى وردة الملح ، السماوات الفسيحة ،

ارتعاش شبكة الصيد ، الطيور المهاجرة .

رأى الياسمين ، غابة الصنوبر ،

القمح ، الزيتون ، غناءات مفككة .

رأى الجمال الذي لايمسي أبدا ...

رأى نفسه : مبذرا ،

مسالما وعالما ،

وأغنى الأرض بآثاره . لم يكن له قط نهاية أخرى ولابداية أخرى ...

وحين تودع من الأندلس ، شعر بطعم الموت المالح ....

الوادي الكبير هكذا يدعى قلبي .

ثلاثية غرناطة

- ١ -

الحمراء

ضد اللهب ، وحده اللهب .

ضد الماء ، زهرة الريحان .

تحت زخارف السقف المرصعة بالنجوم

نطقت اسمي .

كرريه . «كل شيء» . كرريه .

سيء كل شيء . كرري أنت أسمي .

ضد لهبي ، وحده لهبك .

يناقش الحب ، يطقطق ، يمزق ، يصد ،

يعض ، يهتاج

مثل جرو ،

لا ندري ما إذا كان يداعبنا أم أنه يفترسنا .

صوتك يمنحني القوة

ضد القوة . سميني وسنحيا .

ضروري الموت ،

وضرورية الآلهة المزدراة .

لكن لو تسميني ...

آه ، لو تسميني .

البيازين

كنت أتيه وأستعيد نفسي ،

مأخوذا من يدي ،

هناك ليال ترتاب فيها الآلهة

من قدسيتها ،

والبحار تتسعها جرعة عاجلة .

بالمصادفة ترانا نعرف

ما الذي يسقط وما الذي يعلو ؟

إيه ، أيها البيازين ، إيه أيها البيازين ،

أيها الطفل التائه ،

حيث الماء يولد الظمأ

والحب حديقة من سرو ساكن

إلى حيث نعود دائما .

أنا حي وأنت ميت ،

أو ميت أنا وأنت حي : ما هم ؟

إذ من جديد وآجلا أو عاجلا

سنتصالف هنا .

■■

د. مالك سلمان (١)

# التّجاوب السيكولوجي بين السارد والسرد

## في قصة «شمس تلك العشيّة» لوليم فوكنر

بقلم : ثائر ديب

تنطلق هذه الدراسة من افتراض مفاده أنّ «الشيمات الأهمّ في سردٍ معين لا تكمن فيما يتمّ التأكيد عليه بصورةٍ باديةٍ صريحة بقدر ما تكمن في الدلالات التي تولّدها الطريقة التي تتمّ بها حكاية القصة» (١) ؛ الأمر الذي يعني أن طريقة السرد هي جزء جوهري تماماً من العمل ، يعبّر عمّا يدور حوله هذا السرد ، بالمعنى العميق للكلمة . وبصورة عامة ، فإن هذا الافتراض يعني أنّ الخطاب يتميّز بالطريقة التي ينجز بها حركاته ونقلاته أكثر مما يتميّز بما يحاول أن يُريه ويُظْهِرَه .

وترمي هذه الدراسة إلى استقصاء استراتيجية السرد في قصة وليم فوكنر «شمس تلك العشيّة» وتحليلها ، في محاولة للربط بين هذه الاستراتيجية وإنتاج الدلالات التي تكشف التجاوب النفسي بين السرد والسارد ، فتعبّر بذلك عن العلاقة بين السارد الذي يستخدم صيغة المتكلّم في قصة فوكنر وبين العالم السردي الذي يقدّمه . وبعبارةٍ أخرى ، فإن استقصاء علاقة سارد القصة

---

(١) – هذه الدراسة هي في الأصل محاضرة أُلقيت في «ندوة الأدب الأمريكي» التي عُقِدَتْ في قسم اللغة الانجليزية – جامعة تشرين بين ٢٦ – ٢٧ أيار ١٩٩٣ .

بمحيطه أو مجتمعه لا يقتصر هنا على عناصر الثيمة المُعَبَّر عنها في السرد ذاته ؛ بل يتعدّاها إلى ما هو أهمّ من ذلك ؛ إلى الطريقة التي يروي بها كوينتن هذه القصة .

يعود كوينتن في «شمس تلك العشيّة» إلى ذكريات مضى عليها خمسة عشر عاماً ، ويروي قصة غسّالة زنجية تُدعى نانسي تُرْعِبُها فكرة قتلها على يد زوجها الأسود ، جيسوس، إثر اكتشاف هذا الأخير لعلاقتها مع رجل أبيض . ومع تقدّم كوينتن في لمّ أطراف الحدث الرئيس ، فإن منظوره يصبح منظور ذلك الولد الساذج ذي الأعوام التسعة الذي كانه حين بلغ خوف نانسي ذروته . وهذه النقلة السردية المُتْقَنَة التي يديرها فوكنر ببراعة في قصته ، تُنْتِجُ سرداً ينزاح عن السرد النمطي بصيغة المتكلم . وهذا «الانزياح التقني» ، إذا جاز القول ، ليس أمراً بريئاً أبداً ، فهو يترك أعمق الأثر على كلّ من شخصية كوينتن وتصوّره لمجتمعه الجنوبي .

يسرد كوينتن قصته ، إذاً ، من مسافةٍ سردية قدرها خمسة عشر عاماً تفصل زمن السرد ، وعمر كوينتين فيه أربعة وعشرون عاماً ، عن زمن الفعل، حين كان عمره تسعة أعوام . ويمكن القول عموماً أن الباعث على فعل السرد ، لدىساردٍ مُجَسّد أو مُشَخّص في القصة ، هو باعث وجوديّ ؛ مرتبط مباشرةً بتجاربه المعاشة . ولذا يمكن لفعل السرد هذا أن يأخذ شكلاً قهرياً ، مصيرياً ، لايمكن تفاديه ، كما في حالة السرد بصيغة المتكلم في عمل ج . د. سالينغر « THE CATCHER IN THE RYE» على سبيل المثال . كما يمكن للباعث على السرد أن ينشأ أيضاً من الحاجة إلى إعادة النظر في ترتيب الأشياء ، بحثاً عن معنى من قِبلِ «أنا» تجاوز ما حملته حياته السابقة من خَلْطٍ وأخطاء ، وهذه هي حالة السارد بصيغة المتكلم في عمل جون برين « ROOM AT THE

TOP» . علماً أن الشرط الوجودي للسارد هو ما يحدّد ، في التحليل الأخير ، الباعث على السرد في هذه الحالة أيضاً ، على الرغم من وجود مسافة سردية كبيرة ، ذلك أن عملية السرد في الأعمال السردية التي تستخدم صيغة المتكلم تكون مرتبطةً بتجربة الذات الساردة ، فتشكل وحدة واحدة مع تجربة السارد ؛ مما يرتّب على القارئ أن يبقي في ذهنه هذه الوحدة الوجودية بين الذات المُجَرِّبة والذات الساردة ، فتجربة (أو تجارب) السارد وبضمير المتكلم لا تكتمل إلا باكتمال فعل السرد . أما المسافة السردية فهي مسافة زمنية ونفسية تسجّل منها الذات الساردة ما كان لدى الذات المجرِّبة من اعتبارات ومشاعر في حينٍ مضى . وهذه المسافة السردية (التي يميّزها الفعل الماضي «كان») تدلّ بالنسبة للسارد ، وبالنسبة للقارئ بالتالي ، على زمنٍ ماضٍ واقعي بينما تُبقي الزمن الحاضر (أو زمن السرد) حرّاً بعيداً عن هذه الاعتبارات .

لقد سبق القول إن وعي كوينتين ، وهو يتحرك ليسرد الحدث الرئيس في القصة ، يصبح وعي ذلك الطفل الذي كانه في زمن الفعل قبل خمسة عشر عاماً. ومنذ تلك اللحظة فصاعداً تتمّ التضحية بكل من المسافة السردية وذات كوينتن الساردة لحساب الذات المجرِّبة ، ذاتُه حين كان طفلاً . وهكذا ، فإن كوينتن هو سارد محروم من ميزة المسافة السردية البالغة خمسة عشر عاماً . وعلى الرغم من أنه يسرد ويُخبِر ، إلاّ أنه عاجز عن تقديم معلومات موثوقة سواء بشأن مشكلة نانسي الأخلاقية ، أو حَمْلها ، أو بواعث جيسوس ، وذلك بسبب التحول الذي طرأ على وعيه من جرّاء عملية النكوص هذه . وعلاوةً على هذا ، نلاحظ أن كوينتن لا يحيل إلى سرده ، ولا يعلّق عليه ، ولا يخاطب القارئ . وبعابرة أخرى ، فإن كوينتن محروم من وظيفته كشخصيةٍ راويةٍ لسرد بضمير المتكلم ويكاد يكون مقتصراً على كونه شخصية عاكسة ، أي أنه سارد بضمير المتكلم لا يتحقّق إلاّ بوصفه ذاتاً مجرِّبة ، فيقتصر على عكس تجارب

لايتمّ نقلها صراحةً . كما أن كوينتن لا يخبرنا في نهاية سرده بمصير نانسي ، هذا السرد الذي يتكرر فيه شعورها الذي تعبّر عنه بالقول : «حين تذهبون ، أضيع (٢)» . والحقيقة أننا لا نعرف بمقتل نانسي عشية يوم اثنين (٣) إلاّ في رواية فوكنر «الصخب والعنف» ، المكتوبة بعد تسعة وعشرين عاماً .

ويمكن أن نعزو ذلك إلى فلسفة فوكنر في حكاية القصص (وهي في الحقيقة فلسفة كوينتن) ، فثمة اعتقاد يتخلّل أعمال فوكنر جميعها ومفاده أنّ ما من قصة تمكن حكايتها مرّة وإلى الأبد . وهذا ما يعبّر عنه كوينتن في رواية «أبسالوم أبسالوم ! » (١٩٣٦) حين يقول : «لا شيء يحدث مرّةً وينتهي». ويبدو أن استراتيجية كوينتن السردية في «شمس تلك العشيّة» تعكس الحاح فوكنر على الطبيعة الديالكتيكية للعلاقة بين الماضي ، والحاضر ، والمستقبل ، والحكاية ، والسياق المحدّد الذي الذي تتمّ فيه حكايتها . فتجربة الماضي التي يسردها في «شمس تلك العشيّة» هي بالنسبة له جزء من اللحظة الراهنة . ويمكن القول إن هذا المفهوم يَسِمُ فهم فوكنر للتاريخ ، هذا الفهم الذي نجده مُجسّداً في أعماله حين تأخذها ككلّ متكامل . وهذا ما دفع مالكولم كولي للقول إن كل الأعمال في سلسلة يوكنا باتوفا [1] تنبعث من أفكار «منتظمة في نموذج

---

(١) يوكنا باتوفا : مقاطعة خيالية تدور فيها أحداث روايات فوكنر . ويفترَض أنها تقع في الشمال الغربي من ولاية المسيسبي ، وعاصمتها جيفرسون التي تبعد (٧٥) ميلاً شرقي ممفيس وعلى بعد (٤٠) ميلاً من بلدة أكسفورد حيث توجد جامعة الولاية . وقد سمّاها فوكنر على اسم النهر الذي يجري إلى الجنوب منها .... وهناك كثير من التفاصيل عن هذه المقاطعة في أعمال فوكنر فضلاً عن الخرائط التي رسمها لها .... وهناك ما يدلّ على أن هذه المقاطعة الخيالية مستمدّة من بلدة اكسفورد ومقاطعة لافاييت . -م-

كلّي مترابط يشكلّ مادة رواياته»(٤) ، وهو أيضاً ما دفع جون . ت . إيروين إلى افتراض وجود ما يدعوه «فضاء متخيَّلاً تخلقه روايات فوكنر فيما بينها من خلال تفاعلها» (٥) .

والحقيقة أننا لا نستطيع أن نفهم سرد كوينتن في «شمس تلك العشيّة» ، وأن نفسّر البواعث الكامنة خلف هذا السرد ، إلا في سياق هذا «النموذج المترابط» فمن قراءة القصّ الخاص بيوكنا باكوفا نجد أن جنوب فوكنر الذي يصوره هذا القصّ ليس . منطقةً تتّسم بالقوة بقدر ما هو منطقة تتّسم بأخطائها الملحمية الميلودرامية» (٦) ، ففي «الصخب والعنف» ، مثلاً ، نجد أن كوينتن هو نتاج لمجتمعه المتفسّخ وضحية مأسوية لأخطاء هذا المجتمع في آنٍ واحد . وهو يُبدي ما يعتري أسطورة الجنوب وأخلاقه من انحلال وتفسّخ وضحالة . كما أنه نتاج عائلة نضب فيها الحب بين الوالدين ، وبين الوالدين والأطفال ، بل وبين الأطفال الذين يكبرون دون أن يعرفوا ما هو الحب حقاً . ومن ثم فإنّ على كوينتن أن يؤمن بمبادئ وقواعد لايمكن الدفاع عنها ، وأن يحيا حياة نفاق . فنراه يتأرجح بين أقصى الأسطورة وأقصى الواقع ، بصورة لا يمكن احتمالها ، فتعصره رحى هذه التوترات المميّزة للجنوب ، ليأتي الحلّ عنيفاً في روايات فوكنر ، شأنه في المسيسيبي ، وفي الجنوب .

ثمّة جنوب قديم يحاول آل كومبسن جاهدين أن يحافظوا على قيمه في وجه الوقائع التي يحملها الجنوب الجديد ، فنشهد انحطاطهم وتفسّخهم . وكوينتن هو الأكثر ذكاءً وحساسية بين أبناء كومبسون ، وهو من يستطيع أن يفهم ملابسات حياة الجنوب وتعقيداتها وأن يصوغها ، كما أنه القادر على التبصّر بمأساة آل كومبسون ، وبالجنوب الذي يعيش مرحلة انتقالية ، وبوعيه الخاص المغترب بشدة ، لكن ذلك لا يتمّ إلا مقابل ثمن باهظ . فالجنوب يفرض على أبنائه مطالب مستحيلة (كما في حالة كوينتن وكادي) . والمبالغات الطنّانة

لا تولدّ سوى انعدام الأمن إلى حدّ مأساوي . وهكذا يرى كوينتن إلى فقدان كادي عذريتها في «الصخب والعنف» بمثابة دليل حَرْفيّ ورمزي على فراغ وضحالة أسطورة الجنوب ، إلا أنه مقيّد هو نفسه إلى تلك الأسطورة من خلال رغبته باغتصاب كادي والانضمام إليها في سقوطها . والفصل الخاص بكوينتن في «الصخب والعنف » مكرّس لليوم الأخير من حياته ولما ينتابه في ذلك اليوم من ذكريات مرعبة وممتعة عاشها في حياته ، والتي تتنافر في ذهنه كيفما اتفق في ذلك اليوم دون أيّ تسلسل أو ترتيب . أما شعوره بالدونية والذي يعبّر عنه بكتابته الضمير « أنا » بحرف صغير « أ» بدلاً «I» فهو تعبير عن ، إحساسه بما يجري من نزعٍ لانسانية الانسان في الجنوب الذي يدمر توازن عقل كوينتن على نحوٍ يتعذّر شفاؤه . وهذا التصوّر عن الجنوب هو ما يضفي الدلالة والمعنى على استراتيجية كوينتن السردية في «شمس تلك العشيّة» .

إن انسحاب كوينتن كذاتٍ ساردة وفَرْض ذاته المجرّبة على المنظور السردي ، بينما هو يبدأ باسترجاع الحدث الرئيس ، يفسح في المجال لثلاثة مستويات من الوعي كي تفعل فعلها في تضاعيف «شمس تلك العشيّة» . ففي المستوى الأول هناك البالغون ؛ السيد والسيدة كومبسن ، وولسي (الطبّاخة الزنجية) ، ونانسي ، وزوجها جيسوس . أما المستوى الثاني فهو حاضر في أذهان الأطفال ، جيسوس (٥سنوات) ، وكادي (٧سنوات) ، وكوينتن (٩ سنوات) . في حين يتمثّل المستوى الثالث بإدراك كوينتن بعد أن كبر في زمن السرد . والحال أن كل درجة جديدة من درجات الإدراك تتيح للقارئ أن يشارك في القصة على نحو مختلف . فمعرفة كوينتن المتأخّرة أو الارتجاعية التي يتمّ تقديمها في بداية السرد تمنح القارئ معلومات تتعلّق بعلاقة نانسي مع رجل أبيض ، وهي معلومات أساسية لفهم الأحداث اللاحقة وفهم باعث جيسوس على

قتل نانسي بصورة خاصة . أما التفارق بين فهم البالغين وسذاجة الأطفال فيشكّل مصدراً لنوعٍ من الكوميديا السوداء التي تعزّز الأثر المشؤوم لخوف نانسي . ولعلّ هذا التعزيز لخوف نانسي والإلحاح على مأزقها الأخلاقي هو الأثر الرئيس الذي يخلقه انسحاب كوينتن كذات ساردة .

إن تأكيد نانسي على وشوك قتلها يصبح مرعباً أكثر قبالة موقفين يتمّ اتخاذهما حياله . الموقف الأول هو ذلك العجز الذي يبديه السيد كومبسن حيال الأمر ، ورفضه إيواء نانسي في بيته أمام هياج زوجته المصطَنع ، مما يضطر نانسي للبقاء وحيدة في كوخها تنتظر الرجل المختبئ في الخندق (٧) كي يأتي ويقتلها ما أن يذهب السيد كومبسن وأطفاله . أما الموقف الثاني فيتمثّل بعدم الفهم الذي يبديه الأطفال حيال الإشارة إلى بطن نانسي المنتفخ ، وإشارة الأب إلى نانسي أن تترك الرجال البيض وشأنهم ، وحكاية نانسي لهم عن ملكة تقترب من خندق يختبئ فيه رجل شرير . وهكذا فإنّ أسئلة كادي التي لا يجيب أحد عليها («تشقّين بطن مَنْ ، يا نانسي؟» (٨) ، «ما الذي سيفعله بك جيسوس؟(٩)» ، «ما الذي سيحصل ؟ » (١٠) » ....الخ ) تُستَخدَم للتأكيد على تفاصيل هامّة بشأن خوف نانسي ، وتُفضي بالقارئ إلى تكوين صورة واضحة عن وضعها . إن براءة الأطفال تلقي الضوء على خطأ نانسي وتبرزه.

وكذلك فإن لمواقف نانسي ، وولسي ، وجيسوس أهميتها ودلالتها في هذا السرد . فنناسي تحاول الفرار من ورطتها الأخلاقية بقولها عدّة مرات : «لستُ سوى زنجية ... هذا ليس ذَنْبي» (١١) . وجيسوس يُظْهِر سخطه على علاقة نانسي مع الرجل الأبيض ، ويعلّق حانقاً : «أنا لا أستطيع أن آتي إلى مطبخ الأبيض .... أما هو فيأتي إلى مطبخي حين يشاء (١٢) . أما ولسي فتقف بمثابة دحض وتفنيد لتبرير نانسي السابق ، وبمثابة تذكرة واضحة بأنها مذنبة وملومة ، فضلاً عن وقوفها في تعارض واضح مع حقد جيسوس

وضغينته . فولسي زنجية أيضاً ، لكنها لم تتورط في مثل هذه الأفعال الرديئة . وهي تُبدي سماحة نفس كبيرة إذْ تتعاطف مع نانسي وتعرض عليها إيواءها في بيتها . لكن نانسي ترفض عون ولسي ، ذلك أن جبنها يشلّها تماماً ؛ وكل ما تستطيع فعله هو الجلوس في كوخها قرب القنديل منتظرةً مصيرها .

إن استراتيجية كوينتن السردية في «شمس تلك العشيّة» تولّد دلالات مرتبطة بشخصيته كسارد ، وبجوّ القصة التي سيردها ، وتجاوبها معه كسارد ، وبرؤيته لمجتمعه الجنوبي في جيفرسون . أما تحوّل منظوره من منظور الشخص الناضج في زمن السرد إلى منظور الطفل الجاهل الذي كانه في زمن الفعل فيضع خوف نانسي في مركز المنظور السردي ، موحياً بما يعتري الزنوج من انحلال ، هؤلاء الزنوج الذين يبدون له عموماً أصحاب حكمة غريزية حُرِم منها البيض ، وأصحاب مقدرة ، تكاد تكون بدائية ، على النفاذ إلى الانفعالات حُرِمَ منها آل كومبسن ، كما أن هذا التحوّل يعطي أفضلية لمنظور امرأة زنجية تذهب ضحيةً لوحشية مجتمعه الجنوبي المتفسّخ ، شأنها في ذلك شأنه هو تماماً. وفوكنر في هذه القصة ينطلق من وجهة نظر مفادها أن الخوف الذي يشلّ تلك الغسّالة الزنجية الفقيرة يلقي الضوء على التفسّخ الأخلاقي في مجتمع بأكمله .

■■

**الملاحظات :**

1 - J . Hillis Miller , Fiction And Representation (Cambridge , Mass : Harvard University Press, 1982) , pp. 19 - 20 .

2 - William Faulkner , " That Evening Sun" , in : Malcolm Cowelyced), the Portable Faulner (Harmondsworth : Penguin Books , 1977), P . 408 .

3 - Look : William Favlkner , The Sound And The Fury (Harmondsworth : Penguin Books , 1981), P37 .

4 - Malcolm Cowely , "Introduction" To The Por Table Faulkner , P VIII.

5 - John . T . Irwin , Doubling And Incest \Repetetion And Revenge : Aspeculative Reading of Faulkner (Baltimore , Md ., 1975) , P . 157 .

6 - Ann Massa , American Literature In Context , IV , 1900= 1930 , P. 190 .

7 - Wiliam Faulkner, "That Evening Sun" , P . 408 .

8 + 9 + 10 + 11 + 12 - Ibid , PP . 397 , 401 , 401, 394 , 394.

■■

بقلم الدكتور : فيخدتسوف

# بمناسبة الذكرى المئوية لميلاده

ترجمة د. : ممدوح أبو الوي

الشاعر الروسي سيرغي يسينين ١٨٩٥ - ١٩٢٥

لم يعش الشاعر يسينين سوى ثلاثين عاماً . إلا أنه ترك أثراً عميقاً في قلوب الناس ، فباءت بالفشل محاولات أعدائه الذين حرموا نعمة الرؤية السليمة، والذين لا يسمعون إلا ما يريدون سمعه . وتعرض الشاعر للنقد في حياته ، كما أنّ قصائده لم تلاق استحسان النقاد بعد وفاته ، مع أنّ الشعب أحبّها لأنها نبعت من أعماق أرض الوطن ، وعبّرت عن آمال وطموحات الشعب.

عكس الشاعر المخلص لوطنه عواطف ملايين الفلاحين وعبر عن أفكارهم ، وعن النواحي الإيجابية والسلبية في نمط تفكيرهم . ولقد أشار فلاديمير لنين (١٨٧٠ - ١٩٢٤) إلى هذه النقطة في أدب يسينين الذي عاش في نهاية الحكم القيصري وبداية ثورة أكتوبر الاشتراكية .

يتميّز أدب يسينين بالصدق والعفوية ، وبالبحث المضني عن المثل العليا، ولذلك فإنّ التحدث عن أدبه دون التطرق إلى سيرته الحياتية يكاد يكون ضرباً من العبث . لأننا لكي نفهم أفكاره ، لابد من معرفة الظروف التي نمت في ظلها هذه الأفكار .

ولد سيرغي يسينين في عام ١٨٩٥ في بلدة كونستانتينوف في محافظة ريزان ، وكان والده فلاحاً . وقام بتربيته جده من جهة والدته ، ويذكر يسينين جده الصارم بشعور المحبة ، لأنه كان قاسياً وطيباً في الوقت ذاته . فلقد كان الجد يغني لحفيده الأغاني الشعبية ويروي قصصاً من التوارة والانجيل ، ويتذكر الشاعر جدته ، التي كانت تروي له الأساطير الشعبية ، فهي تعرف الكثير منها، فلقد كان أبناء الفلاحين يعرفون الكثير من الأساطير . «مضت سنوات الطفولة بين الحقول والسهول» وقال الشاعر : «ترعرعت في أحضان الشعب ، وتنفست ملء رئتي الهواء الذي يتنفسه» .

أنهى الشاعر مدرسة البلدة ، حيث كانت الدراسة تستمر فيها مدة أربع سنوات ، وبعد ذلك التحق بدار المعلمين ، التي كانت تشرف عليها الكنيسة ، وحلم الجد ، بأن يصبح حفيده معلما . فأتقن يسينين في دار المعلمين معرفة «اللغة السلافية القديمة معرفة تامة» وبدأ الشاعر ينظم قصائده عندما بلغ عمره خمسة عشر عاماً ، أي في عام ١٩١٠ ، ونظم أشعاره حول أرض الوطن والطبيعة الروسية ، من هذه القصائد . «جميلة هي تانيا ، لا توجد فتاة أجمل منها» «ألقى الفجر بنوره البنفسجي على سطح البحيرة».

## حياة الشاعر في موسكو ما بين عامي ١٩١٠ - ١٩١٥:

تخرج يسينين من دار المعلمين في ربيع عام ١٩١٢ ، وسافر إلى موسكو ليلتحق بوالده ، الذي كان يعمل هناك مديرا لأعمال التجار ، وهكذا بدأت حياة يسينين في موسكو عندما بلغ السابعة عشرة من عمره .

وأخذ الشاعر يبحث عن مجموعة ادبية ينضم اليها فالتحق بأحد التجمعات الأدبية وهي مجموعة سوريكوف ، وجمعت هذه المجموعة ، كما

جاء في برنامجها : «المثقفين المنحدرين من عامة الشعب ، والذين ارتبطوا بالكادحين ، وكرسوا أدبهم للتعبير عن واقع الفقراء».

انسجم الشاعر بسرعة انسجاما تاما مع أعضاء المجموعة الآنفة الذكر . وحاول أن يجد هنا اجابات عن الأسئلة التي كانت تثير قلقه عن معنى الحياة الانسانية وهدفها . وشارك يسينين في توزيع المطبوعات الديمقراطية على العمال ، وألقى اشعاره عليهم .

حاولت أجهزة الرقابة على المطبوعات خلق الصعوبات أمام الشاعر ، الذي عمل في تلك الفترة في موسكو مدققا في احدى المطابع .

تركت هذه الفترة بصماتها في ابداع يسينين ، فلقد حاول أن يبلور شعاراته الأدبية . فرأى أن الشاعر هو ابن أرض الوطن ، وكتب حول هذه الفكرة لزميله في المدرسة غريغوري بانفيلوف . ونشر في عام ١٩١٤ في جريدة «طريق الحقيقة» وهي الجريدة البلشفية ، التي سميت فيما بعد جريدة الحقيقة أو «البرافدا» قصيدة «الحداد»

اطرق أيها الحداد ، اضرب

دع العرق يتصبب من الوجه

اشعل القلب بالحريق

لتقتلع منه الحزن والشقاء

ساعد نشاط الشاعر في حلقة سوريكوف على توسيع آفاق تصوراته عن الحياة ، وخلق لديه اهتمامات جديدة ، وعمقت توجهاته الديمقراطية ، ومع هذا شعر بضرورة الحصول على ثقافة أوسع وأعمق ، ولذلك حاول متابعة دراسته، فانتسب إلى جامعة موسكو الشعبية ، التي تحمل اسم شانيافسكي الذي حاول جعل التعليم العالي في متناول الطبقات الشعبية . فدرس هناك يسينين في قسم

الفلسفة والتاريخ واستمع إلى محاضرات في الاقتصاد السياسي ، وفي نظرية الحقوق ، وفي تاريخ الفلسفة الحديثة ، والتاريخ العام . وفي الوقت ذاته اتسعت آفاق اهتماماته الأدبية . فوصف في قصائده جمال الطبيعة الروسية الخلابة ، مثل قصيدة «شجرة البتول » وقصيدة «تساقط الثلوج» وقصيدة الثمرة البرية ، بطمة الشمال » .

## حياة الشاعر في مدينة بطرسبرج ١٩١٥ :

تشكل حياة الشاعر في مدينة بطرسبرج مرحلة جديدة ، فلقد وصل اليها في ربيع ١٩١٥ ، وزار مباشرة الشاعر المعروف الكسندر بلوك ١٨٨٠ – ١٩٢١ ، ولم ينس لقاءه بالشاعر الكسندر بلوك ، الذي أصغى باهتمام بالغ إلى أشعار بسينين . وفيما بعد كتب بسينين عن تعلمه الغنائية على أيي الكسندر بلوك ، الذي أطلق على يسينين اسم «الشاعر الفلاح الموهوب » وأخذ يسينين ينشر قصائده بمساعدة الكسندر بلوك وبمساعدة شاعر آخر معروف وهو غوراريتسكي .

تعرف يسنين ، في تلك المرحلة على نيكولا كليوف ، الذي كان يحب الحياة الريفية ، وكان مؤمنا بالدين ، وكذلك تعرف يسنين على بعض الشعراء الرمزيين مثل ميريشكوفسكي ، أو الشاعر غييوس ، اذ كان يتردد إلى صالوناتها ، وتأثر بهما .

المجموعة الشعرية الأولى للشاعر بعنوان «يوم رحمة الأجداد » في عام ١٩١٦ صدرت هذه المجموعة بعد أن بلغ عمر الشاعر واحدا وعشرين عاما . ويبدو في هذه المجموعة الشعرية تأثر الشاعر بدراسته في دار المعلمين ، التي كانت تشرف عليها الكنيسة ، وكذلك تأثره بأفكار الشاعر كليوف ، وبحكايات جده .

نجد في هذه القصائد قصصا من الانجيل ، ونرى شخصية السيد المسيح، ومريم العذراء ، ودعوة إلى الأخلاق العالية والمثل السامية .

نرى في هذه المجموعة القصائد الدينية التي أبدعها خيال الشاعر المجنح ، والتي تنبع من الانجيل مثل قصيدة : « تجول السيد المسيح ليدعو الناس إلى المحبة » :

سار السيد المسيح ، يدعو الناس إلى المحبة

فذهب إلى الفقراء ، يدعوهم إلى المحبة والتسامح

فرأى رجلا طاعنا في السن ،

الذي ، كاد أن يفقد القدرة على الكلام

بسبب تقدمه في السن

•••

رأى العجوز السيد المسيح ،

فظن أنه متسولا ، يطلب المعونة

وقال في نفسه :

«انه فقير جائع ، لدرجة أنه يترنح من الضعف والمرض .

•••

اقترب السيد المسيح من العجوز

محاولا اخفاء الألم والعذاب

لأنه رأى صعوبة زرع المحبة في قلوب الناس - .....

وقال العجوز للسيد المسيح :

خذ وكل لعلك تصبح أقوى .

•••

نظم يسينين هذه القصيدة في عام ١٩١٤ ونجد في هذه القصيدة دعوة إلى الاخلاق الرفيعة . وقال يسينين بعد قيام ثورة ١٩١٧ عن قصائده : «انني استخدمت بعض الرموز الدينية كما استخدم بعض الرموز الوثنية مثل أثينا ، أفروديت ..... » (١)

ولعل موضوع الوطن ، من المواضيع الرئيسية التي عالجها الشاعر في أدبه . فصور مشاهد من طبيعة الوطن الخلابة ، نرى في أشعاره الأرض الخضراء ، وسماء الوطن الصافية الزرقاء ، ويرسم لوحات رائعة لأنهار روسيا، ولغاباتها ، ولأزهارها . وصور شروق الشمس ، وغروبها ، والقمر ، والنجوم ، وبذلك فقد صور الطبيعة الروسية ، بمحبة لأنه ابن الأرض الروسية المخلص لتراب وطنه .

صور يسنين روسيا ذات الطبيعة الجميلة ، وفي الوقت ذاته رسم صورة قائمة للوضع الاجتماعي في القرية .

أحبك ياروسيا

احب سعادتك

أحب حزنك

أعشق زرقة النهر

والبساط الأخضر في الحقل .

•••

لايقاس حزني الشديد

أقف على شاطئ يغطيه الضباب

وقلبي مفعم بالحب

لك ياروسيا .

نظم يسنين هذه الأبيات في عام ١٩١٦ . وكان قد نظم قصيدة حزينة بعنوان «روسيا» في عام ١٩١٤ . بمناسبة نشوب الحرب العالمية الأولى ، التي يصف فيها توديع الأمهات للجنود .

وهكذا فان يسنين صور روسيا ذات الجمال الخلاب من ناحية ، ومن ناحية أخرى صور الفلاح المؤمن الوديع الفقير ، الذي يحرث أرضه ويزرع الخير ويطعم الناس .

وكتب يسنين قصة «اليز» في عام ١٩١٥ التي تتحدث عن قتل الفلاحين لأحد الاقطاعيين ، والتعذيب الذي لاقاه الفلاحون بسبب قتلهم لمالك الأرض .

تشهد مجموعة القصائد التاريخية التي نظمها الشاعر على اهتمامه بالتاريخ الروسي ، اذ كان يحاول الحصول على اجابات محددة عن الأسئلة التي كانت تقلقه .

فرجع إلى تاريخ دفاع الروس عن أرضهم بوجه الغزو التتري ، وخلد في قصائده البطل الروسي الأسطوري واسمه يفباتي كولوفرات ، الذي حارب التتر واستشهد مدافعا عن أرض وطنه المقدسة ، في معركة غير متكافئة ، الا أنه كرس الروح النضالية ضد المعتدين . استشهد رافضا العبودية مناضلا في سبيل الحرية .

ولقد استقى يسنين أحداث قصيدته «حكاية عن يفباتي كولوفرات من بعض المصادر التاريخية التي تحدثت عن الاحتلال التتري لروسيا في القرن الثالث عشر ، وعن نهب التتر لمدينة ريزان .

تتحدث قصائد يسينين الأخرى عن الحرية مثل قصيدته التي تحمل عنوان «الشارب» والتي نظمها الشاعر في عام ١٩١٥ ، والتي تروي لنا قصة نضال سنيان رازان .

تشهد قصائد سرغي يسينين التاريخية على محبته لوطنه ، وتقربه من أرض بلاده ، وعشقه للناس البسطاء ، وتعلقه بالعادات والتقاليد الروسية ، ومحبته لها . وايمانه بأن الأرض الروسية واسعة ، وقادرة على الصبر والتحمل والنضال من أجل الحرية والاستقلال . ورسم سرغي يسينين في قصائده جمال الطبيعة الروسية ، وآمن الشاعر بطهارة الحياة القروية ، وعفويتها وبساطتها.

يعتبر سرغي يسينين صفحة جديدة في الشعر الغنائي الروسي .

عبر الكثير من الشعراء عن مشاعر الفلاحين وعواطفهم وصور الشعر الروسي الفقير الموقع الذي عانى منه الفلاح الروسي . من بين الشعراء الذين، عالجوا موضوع الريف الكسي كالتسوف ، الذي كان سرغي يسينين يحبه كثيرا.

أخذ سرغي يسينين يستفيد من تجربة الكسي كالتسوف الشعرية . فعالج المواضيع نفسها التي عالجها سلفه مثل حب الطبيعة ، والتعاطف مع الفلاحين ، وتصوير الطبع الروسي .

فلقد نظم الكسي كالتسوف ١٧٠٩ - ١٨٤٣ قصيدة بعنوانت «أغنية»

اصعد قدر الامكان

افتح جناحيك

قد نحصل على السعادة

وراء الجبال

يقتبس سرغي يسينين القصيدة المذكورة وينظم الأبيات التالية :

آه ، يا روسيا ، رفرفي بجناحيك

بقوة طيري في الأعالي

سترين حقولا وأودية جديدة

وهناك في مكان ذهبي

يقف ابنك الكسي كالتسوف .

نظم سرغي يسينين هذه القصيدة في عام ١٩١٧ .

تأثر الشاعر الروسي بمعاصرة كليوف ١٨٨٧ - ١٩٢٧ اذ أن كليهما صور حياة القرية الا أن الفرق كبير فلقد كان كليوف متدنيا مؤمنا ، يبرهن في تصرفاته كلها على أنه خريج دير ، في حين عاش سرغي يسينين حياة ماجنة صاخبة مرحة .

أما تأثره بألكسي كالتسوف (١٨٠٩ - ١٨٤٢ ) ، فتفسره لنا كلمات فيساريون بيلينسكي (١٨١١ - ١٨٤٨) : أن الكسي كالتسوف استطاع أن يجعل من ثياب الفلاحين البالية ، ومن معاولهم مادة ذهبية للأدب » (٢) .

فصور سرغي يسينين حياة الفلاحين ، وواقعهم المؤلم ، وبيوتهم الفقيرة ، وشقاءهم وتعبهم وتعرضهم للبرد في الشتاء ، في قصائد كثيرة ، نذكر منها قصيدة «في بيت فلاح» ، التي نظمها الشاعر في عام ١٩١٤ .

لم يكن سرغي يسينين أول من كتب عن القرية . فمن بين الأدباء ، الذين نقلوا الينا صورة القرية ايفان بونين (١٨٧٠ - ١٩٥٤) في قصته «القرية» التي صدرت في عام ١٩١٠ ، والتي أحدثت ضجة كبيرة ، لاباس من الاشارة إلى أن ايفان بونين حصل على جائزة نوبل للآداب في عام ١٩٣٣ . ومع أن الناقد فاروفسكي ١٨٧١ - ١٩٢٣ انتقد قصة ايفان بونين «القرية»

لأنها تقدم لنا جانبا من حياة القرية ، وتغفل الجوانب الأخرى وبذلك فان الصورة غير متكاملة وبالتالي غير صحيحة » (٣) .

هناك تقييم آخر للقرية ، يختلف عن تقييم ايفان يونين (١٨٧٠ - ١٩٥٤) ، اذ أن ايفان يونين قدم لنا صورة قاتمة للقرية . من بين الكتاب الذين رسموا لوحة أخرى للقرية بودياتشوف .

(١٨٦٦ - ١٩٣٤) .

فلقد كتب مكسيم غوركي (١٨٦٨ - ١٩٣٦ ) مقدمة لسيرة بودياتشيف الذاتية ، التي صدرت في عام ١٩٢٩ والتي تحمل عنوان «الحياة القروية » جاء في مقدمة غوركي : « رسم بودياتشوف فقر الفلاحين المدقع ، وظروف حياتهم القاسية ، الا أنه لم ينس أبدا أن القرية قدمت لنا ناسا طيبين وعباقرة مثل سرغي يسينين ، وكليوف ، وفولتوف » (٤) .

أما ايفان فولتوف فلقد كتب عن قصة ايفان يونين «القرية» انها تصور الجوانب السلبية في حياة القرية ، صحيح أن الخشونة والقسوة منتشرة في القرية ، الا أنه فيها الكثير من الصفات الرائعة ، نجد في الريف الطهارة والنقاء ، ان سكانها ودعاء ونظيفي القلوب كالهواء الذي يستنشقونه ، ونفوسهم جميلة كطبيعة أرضهم ' (٥) .

ولذلك نقدر دور سرغي يسينين في تقديم صورة جميلة لحياة القرية .

## الشاعر والثورة:

عندما قامت الثورة الروسية الأولى في شباط عام ١٩١٧ ، وكان يسينين يؤدي الخدمة الالزامية في البلدة القيصرية ، التي سميت فيما بعد بمدينة بوشكين توقع يسينين أن الثورة ستقضي على العيوب والسلبيات .

كانت قصائد يسينين بعد الثورة مباشرة ذات موضوعات دينية ، مثل قصيدة «الرفيق» وقصيدة «النداء الجميل » اللتان صدرتا في عام ١٩١٧ . أما فيما بعد فلقد رأى في الثورة تعميدا للأرض وتطهيرا لها ، ويصف الشاعر جمال الحياة الريفية ، ولكنه لايؤمن بالعمل الثوري ، انه واحد من أولئك الذين يقبلون الواقع . ومع ذلك فلقد رحب الشاعر بالثورة في سيرته الذاتية وكتب عن العمال الذين سقطوا في معارك الثورة اذ أن الحكومة الثورية كلفت النحات كونينكوف في عام ١٩١٨ بوضع لوحة المرمر لتخليد شهداء الثورة ، وكان سرغي يسينين واحدا من مجموعة الشعراء الذين ، كتبوا حول شهداء الثورة .

قدم سرغي يسينين في عام ١٩١٩ طلب انتساب إلى الحزب الشيوعي . واعتبر عام ١٩١٩ أجمل سنوات حياته ،وكتب في عام ١٩١٩ قصيدة بعنوان «الحمامة الاردنية»:

وطني – أمي

أنا بلشفي .

قيم يسينين الثورة من خلال التغييرات التي أحدثتها الثورة في القرية . فراى في الثورة انتصارا للمثل العليا التي آمن بها الفلاحون . فيرى في قصيدة «الحمامة الأردنية» أن الثورة هي تطبيق للمثل التي تنادي بها القرية ، ولكن يمكن أن يصل الناس إلى الفرد فيما لو حافظوا عليها .

وشعر الشاعر بأن النظام القروي ، لايمكن أن يدوم ، وانما هو يهتز ويتصدع ، وأن الثورة تهدم القديم وتبني الجديد ومع أنه آمن بالثورة الا أن القرية بتقاليدها كانت مقدسة بالنسبة له ، ولذلك سمى نفسه آخر شعراء القرية وذلك في قصائده التي نظمها في عام ١٩٢٠ .

ورأى في المدينة نقيضا للقرية ، لأن القرية شاعرية وطيبة ، في حين أن المدينة قاسية وظالمة ، ولاتعرف الرحمة . تسود القرية الروح الرومانسية،

في حين تسود المدينة علاقات مصنوعة من الحديد ، في القرية حياة ، وفي المدينة جماد ، القرية كائن حي ، أما المدينة فهي من الحديد ، وهي عدو لكل ماهو حي .

## يسينين والمدرسة الشكلانية:

سيطرت على الشاعر في هذه الفترة روح التشاؤم وسمى نفسه متشردا ومتسكعا في شوارع المدينة وساقطا ونذلا ، وأصدر في تلك المرحلة من حياته مجموعة شعرية بعنوان «موسكو مدينة المقاهي» ، حيث فقد الشاعر روح التفاؤل .

كان يسينين يشعر بالقرف من الحالة التي تعيشها موسكو . انه يمر بمرحلة الغربة والضياع ، واللامبالاة والانحلال الأخلاقي .

واقترب من الشكلانيين ، الذين اهتموا بالصورة الفنية ، أكثر بكثير من اهتمامهم بالمضمون . واعتبر الشاعر نفسه شكلانيا . ولكن يسينين لم يستمر مدة طويلة في صفوف الشكلانيين .

ان الصورة الفنية بالنسبة للشكلانيين هي هدف بحد ذاته . والقصيدة عندهم ليست وحدة عضوية ، وانما هي حشد من الصور الفنية .

فلقد أصدر شيرشينيفيتس وهو صاحب نظرية الشكلانية كتابا بعنوان (٢×٢ = ٥) ، حيث كتب بأن الكلمة يجب أن تكتب بشكل مقلوب ، وطالب بضرورة فصل الدولة عن الفن ، ونادى بالفن الفوضوي . ونجد مثل هذه الأفكار عند مارينفوف .

اهتم يسينين بالصورة الفنية في مرحلة مبكرة من ناحية حياته الأدبية ، يشهد على ذلك مقاله «مفاتيح ماريا» ، الذي نشره في عام ١٩١٨ . يحاول

يسينين في هذه الدراسة تقديم تحليل لتاريخ الشعب الروسي ، ويرى يسينين أن الواقع الأدبي هو صورة عن الواقع الاقتصادي والأخلاقي والفلسفي لشعب معين في مرحلة معينة . ويرى الشاعر أن الشعب كان يقدم صورا فنية تعبر عن مشاعره وعواطفه ، ويجد في الأشياء البسيطة التي يصنعها الشعب تعبيرا عما يجيش في نفسه . ويرى ضرورة دراسة فن التطريز الذي يهتم به الشعب . وقيم الشاعر تقييما عاليا العمل الأدبي الروسي القديم ، الذي يحمل عنوان «كلمة عن حملة ايغور» ورأى أن حبه للشكلانية انطلق من حبه لهذا العمل كما أشار إلى هذه النقطة الناقد رازنوف . (٦) .

وبالتالي فان ولع يسينين بالصورة الفنية يعود إلى شغفه بالابداع الشعبي . فلقد استخدم في ابداعه الأمثال والأقوال المأثورة الشعبية ، استخدمها أحيانا مباشرة ، وأحيانا أخرى عالجها معالجة فنية . على سبيل المثال هناك أحجية شعبية عن الشمس : « قطة بيضاء » تتسلل عبر النافذة » يستخدم الشاعر هذه الأحجية : « تشبه الشمس الآن القطة ......» ويشبه بزوغ الفجر بالقط الذي يغسل فمه بيده . ولقد استخدم يسينين هذه التشابيه في بداية ابداعه ، قبل أن يتعرف على الشكلانيين .

أدت خلافات يسينين مع الشكلانيين إلى ابتعاده عنهم . وشرع يسينين في اعداد كتاب ضد المدرسة الشكلانية بعنوان «الزخرفة الكلامية» وأنجز الشاعر كتابه في عام ١٩٢٠ ، الا أنه لم ينشر منه سوى الجزء الأول الذي يحمل عنوان «البيئة والفن» . ويندد فيه بموقف الشكلانيين :

«شغف الشكلانيين بالكلمة الفارغة ... ويشبه أدبهم الألعاب البهلوانية ، انها قفزات في الهواء بلا هدف وبلامعنى » (٧) . ويدين الشاعر التفكير العدمي لدى الشكلانيين . ويشير الشاعر إلى ارتباط التفكير الأدبي بالحياة للشعب ، لأن العادات والأخلاق هي التي تمد الأدب بالغذاء الضروري لاستمراره . ان المثل الاخلاقية والقيم الاجتماعية تشكل وحدة عضوية مع المثل الجمالية .

وانطلاقا من هذا ، فان يسينين آدان مبادئ المدرسة الشكلانية وجاء في كتاب يسينين الآنف الذكر « لايعرف زملائي الشعور الوطني ، انهم يرفضون الاستقامة ويحبون الانحراف من أجل الانحراف نفسه . (٨) .

وكتب يسينين في عام ١٩٢٢ أنه أصبح يكره الشكلانيين (٩) وأعلن الشاعر في نهاية المطاف عن نهاية المدرسة الشكلانية .

يدل ذلك كله على أصالة أدب يسينين الذي نبع من أعماق التربة الروسية ، ولذلك كان أدبه صافيا وأصيلا .

## قصيدة بوغاتشوف :

وجه الشاعر نفسه بين المثقفين الفقراء ، فلم يقطع الشاعر صلابته بالطبقة التي خرج منها ، وهي طبقة الفلاحين . وأبدى اهتماما كبيرا بماضي الفلاحين وحاضرهم ومستقبلهم . تشهد على ذلك الاهتمام قصيدته «بوغاتشوف» التي صدرت في عام ١٩٢٢ ، التي بدأها أيام ولعه بالمدرسة الشكلانية . فكتب عن بوغاتشوف لأنه يحب طبقة الفلاحين ، ويكره الذين يستغلون تعبهم وعظم اهتمامه بالفلاحين ابان الثورة الاشتراكية .

عرف الشاعر تاريخ الروسي معرفة تامة ، ومع ذلك حاول معالجة الحقائق التاريخية معالجة أدبية . فلم يلتزم بالوقائع التاريخية عن قصد ، لأنه حاول أن يجعل بوغاتشوف قريبا من قلوب الناس ،ولذلك فهو ، في قصيدة يسينين ، يحب التضحية ، ويناضل في سبيل الحرية ، ولايعرف التردد ، ويصمد في وجه الأعداء ويتصدى لهم . بوغاتشوف فلاح ادعى أنه القيصر بطرس الثالث وأعلن عصيانه على العاصمة بطرسبرج . فلقد قام بثورته ، التي تشبه إلى حد ما ، ثورة عام ١٩١٧ ، حيث نال الفلاحون حقوقهم المادية والمعنوية .

ويطالب بوغاتشوف الفلاحين بالصمود لكي يحصلوا على حقهم في الحياة الكريمة ، فيجب أن يكونوا في صدر المجتمع ، وليس في عتبته ، لأنهم الذين يتعبون ويتحملون البرد والشقاء والحرمان .

ان موضوع قصيدة «بوغاتشوف» الرئيس هو الفلاحون والثورة . كان هذا الموضوع من الموضوعات الساخنة . واهتم به كثير من الكتاب السوفييت في العقد الثاني من هذا القرن . فلقد كتب حول هذا الموضوع ايفانوف ، سيفولينا سيرافيموفيتش ، فورمانوف ، فيسولي ، ليونوف فادييف ، بيدني ، كتب كل واحد من هؤلاء حول هذا الموضوع بطريقته . عالج سرغي يسينين هذه المسألة ، معتبرا اياها مسألة العلاقة المتبادلة بين القرية والمدينة .

طرأت تبدلات واضحة على أدب يسينين في مطلع العقد الثاني من القرن العشرين ، ويعود السبب إلى التغييرات التي حدثت في الواقع الروسي . فلقد أعطت السياسة الاقتصادية الجديدة ، التي أعلنها لينين ١٨٧٠ - ١٩٢٤ ) نتائج ملموسة ، ولاسيما في مجال العلاقة المتبادلة بين القرية والمدينة فلقد تعزز اتحاد القوى العاملة ، وتعمقت علاقة الفلاحين بالعمال . فلقد قدمت الطبقة العاملة المتواجدة في المدن إلى الفلاحين المكننة اللازمة ، ووسائل الثقافة .

ولقد حارب الفلاحون والعمال ابان الحرب الأهلية في خندق واحد مشترك. وتعززت العلاقة بين العمال والفلاحين في مطلع العقد الثاني من هذا القرن .

وقف يسينين إلى جانب السلطة السوفييت في موقفها من المسألة الفلاحية . ففي عام ١٩٢٤ نظم قصيدة بعنوان «رسالة إلى جدي » يحاول فيها اقناع جده بضرورة استخدام التكنولوجيا الحديثة في الزراعة ، في حين كان الجد يرى أن التعاون مع المدينة مستحيل لأن أهل المدينة محتالون ونصابون .

ونظم في عام ١٩٢٥ قصيدة بعنوان «ضوء القمر المزعج» جاء فيها :

لديَ الآن احساس آخر

في ضوء القمر الخافت

أرى من خلال الحجارة والفولاذ

قوة بلادي .

•••••••

ان هذه التبدلات التي حدثت في وعي يسينين ، تدل على رفض الشاعر لأفكار كليوف المثالية ، ولاقترابه من السلطة السوفييتية .

في هذه الفترة قام يسينين بزيارة لكل من ألمانيا وايطاليا وفرنسا وبلجيكا وأمريكا . ولم يعجب يسينين بالنمط الغربي للحياة . وكتب عن انطباعاته عن زيارته للغرب «آه ، انني أرغب بالعودة إلى روسيا ، لاتروق لي الحياة في الغرب . » (١٠) الا أنه أعجب بالتقنية الغربية ذات المستوى الرفيع التي تقدم للانسان الراحة . ورأى أن الانسان الأمريكي لايفكر الا بالدولار ، ولذلك فان مستواه الثقافي متدني .

ووجد الشاعر أن التقنية ضرورية جدا لروسيا ولذلك فهو يفضل المجتمع الصناعي على المجتمع البدائي . ويقتنع بضرورة تحقيق التبدلات الاشتراكية (١١) تشهد على ذلك قصيدته ، التي تحمل عنوان «روسيا السوفيتية» التي نظمها الشاعر في عام ١٩٢٤ .

زار الشاعر قريته ، وشعر بالغربة فيها ، فكأنه أجنبي . وجرى في أعماقه حوار بين العقل والقلب وانتصر العقل على العاطفة ، أي انتصرت الحياة الجديدة على النظام القديم .

■■

## المصادر


١ - يسينين ، سرغي . مختارات في خمسة مجلدات . المجلد الرابع ، موسكو، ١٩٦٧ ص ٢٢٦

٢ - بيلينسكي ، فيساريون . المؤلفات الكاملة في ١٣ مجلدا المجلد التاسع. موسكو ، ١٩٥٥ ، دار أكاديمية العلوم السوفيتية ص ٥٣٤ .

٣ - فاروفسكي . ف . ف . دراسات نقدية . موسكو ، ١٩٥٦ ص ٣٣٢ .

٤ - غوركي ، مكسيم ، المؤلفات الكاملة . المجلد ٢٤ ، ص ٢٤١.

٥ - فولنوف ، ايفان . مختارات ، موسكو ، ١٩٥٦ ص ٦٠٩.

٦ - رازانوف. أقوال يسينين عن ذاته وعن الآخرين.موسكو،١٩٢٦،ص ٢.

٧ - يسينين . سرغي . المؤلفات الكاملة . موسكو . المجلد الرابع ، ص ٢٠٢ ، ٢٠٨ .

٨ - المصدر السابق . ص ٢٠٨ .

٩ - المصدر السابق . المجلد الخامس . ص ١٠٠

١٠ - المصدر السابق ص ١١٠ .

١١ - المصدر السابق . المجلد الرابع . ص ١٥٩ .


■■

هينيخ ريشبيتر

# عصر بيتر فايس وأعماله (١)

■■ ترجمة وتقديم: نوال حنبلي

العنوان الأصلي للكتاب

*Henning R ischbieter*

*Peter Weiss*

بيتر فايس كاتب مسرحي درامي وروائي معاصر (١٩١٦ - ١٩٨٢) يتمتع بشهرة عالمية عرضت مسرحياته على عدد كبير من المسارح الأوربية، ويقبل الجمهور على مشاهدتها، وهي لا تنتمي إلى أي أدب قومي لأن فايس أخذ على عاتقه ممارسة مسؤولية عالمية شمولية . أنفولا قريبة منه مثل (جدار برلين) وربما أقرب (مسرحية انشودة بعبع أنغولا) . وفيتنام تمثل التزاماته الشاملة (حديث فيتنام) . وتكمن براعته في أنه يتناول شخصياته تناهض الواقع الخارجي والمذهبية والجمود والحلول الوسط والقسر والانتقام، ولا تخضع للفساد ولا تخون مثلها العليا ولا تخدع نفسها وتبقى متمسكة بالحقيقة

---

(١) - العنوان الأصلي : Hennig Rischqieter
Peter Weiss

(مسرحية هولدرلين) وقد ترجمت أعمال بيتر فايس إلى العربية نذكر منها « حديث فيتنام » التي قام بترجمتها ابراهيم وطفة ونشرتها وزارة الثقافة . و«القضية» التي ترجمها الدكتور نبيل الحفار ونشرت في مجلة «الحياة المسرحية» . و«كيف أخرجت الآلام من السيد موكينبوت» التي ترجمها الدكتور نبيل حفار أيضاً ، والجدير بالذكر أن الأديب السوري سعد الله ونوس قد اقتبسها ومنحها عنواناً جديداً هو «رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة» . وعرضت هذه المسرحية فوق معظم المسارح العربية ولقيت نجاحاً كبيراً .

وفيما يلي ترجمة لفصل من كتاب بعنوان «بيتر فايس» تأليف الناقد الألماني «هيننغ ريشبيتر» يتناول فيه عصر الكاتب وأعماله :

يظهر بيتر فايس Peter Weis نموذجاً للكاتب الذي تنشأ أعماله تحت تأثير ظروف العصر . فهو منفتح ومهتم بجميع أشكال القسوة والغربة والعبثية والوحشية والعنف في العالم . إنه اذن مرهف الشعور مجروح ، يحوّل الانفتاح والجراح إلى ايجابيات في النهاية : ويشعر أنه مسؤول مسؤولية شاملة . وصف كيف خضع للعالم ويحاول اليوم اتخاذ موقف ربما يمكن من خلاله تغيير هذا العالم .

وكان للتبعية والجراح أشد الأثر في تأخر بيتر فايس في الوصول إلى فعالياته الأدبية . فلأول مرة في العام ١٩٦٠ - وكان فايس قد بلغ الرابعة والأربعين من عمره - يطبع كتابه الأول باللغة الألمانية . ويحقق النجاح لأول مرة في عام ١٩٦٤ بوصفه كاتباً مسرحياً دراميا من خلال مسرحية مار/ساد ولنفترض أن كلا قصتيه بصيغة «أنا» - وهما «وداع الأبوين» Abschied vonden Eltern (١٩٦١) و«نقطة الهروب» Flucht punkt (١٩٦٢) ، عبارة عن تصوير وعروض للسيرة الذاتية (وهما بالتأكيد سير ذاتية داخلية في أقل

تقدير) فإن ذلك يعطينا الفرصة الخاصة النادرة لمتابعة تلك العلاقة بين العصر والعمل المرسومة آنفا في جميع تفاصيلها . ابتدأت الجراح بواسطة العالم في سن مبكرة ومنذ الطفولة في بيت والديه . إنه الجحيم المشترك داخل عائلة من البورجوازية المتأخرة ، عانى الطفل منه ، وفقد ذاته داخل حديقة منزل على شكل يشبه «الفيلا» ترعرع فيه : «لقد كنت سيد نفسي وأجدت لنفسي العالم ، ومع ذلك وفي مكان ما ، كان يوجد حدس بالنداء نداء سوف يدوي في الحال وسوف ينساب فوق الحديقة ليبلغني في مكان ما كان ثمة توقع دائم لهذا النداء. وحتى اليوم الحاضر يلمح علي خوف من امكانية أن ينتهي كل شيء في الحال ... كان لابد لي من الجواب .. كان لابد لي من الاعتراف بأن الاسم قد وجدني . حاولت كثيراً أن أغيّره واطلق على نفسي اسماً آخر ، ولكن ما أن يتطاير نداء اسمي الوحيد إليّ حتى يعتريني الذعر ، وينغرز في نفسي كالحربة ....»

كان أبواه من ذوي النوايا الطيبة ولكنهما أسيران داخل تقاليدهما . فالأب من أصل يهودي وصاحب مصنع للنسيج ، مرتبط بصرامة بأخلاقية العمل والواجب البروسية المثيرة للاعجاب ، وله مكانة الأبوة الدينية الصارمة . وهو حاكم مطلق مسيطر على الزوجة (والعديد) من الأبناء . وكانت الأم ، وهي ممثلة سابقة ، شخصية غير متوازنة . وفي الواقع لم تكن قادرة على السيطرة على تخيلاتها وأوهامها ، شديدة المخاوف ، ضيقت الحزام على نفسها داخل مشد البورجوازية الصارمة الصماء ، ويعيش فايس تجربة المدرسة ، وهي المكان الجديد للقواعد الصارمة وتضييق الخناق والعقوبات المريعة ، ويحاول الهرب في أول يوم له فيها : «كانت بداية الفزع . ولم أرغب في أن أدع نفسي للأسر» . ولكن لم يكن ثمة جدوى ، فالمؤسسة الاجبارية لم تفلته بعد ذلك : «إن ما تعلمته في المدرسة هو كيف يضع المرء يده تحت عصا المدرس الغليظة» وانطوى الغلام على ذاته في عالمه الداخلي ، وكان يدير معارك

رهيبة بين جنوده من الألعاب ، تراوده أحلام مخيفة ، وراح يتحول أثناء نومه عبر المنزل . وصبت اللعنات على أحاسيسه الجنسية المستيقظة ووصفت بالاثم والقذارة . كان المنزل واسعاً ومكفاً ، ولكن بلا روح وبلا فن ، فعلى الجدران لوحات زيتية رديئة ، وينبعث من (الجرامافون) خليط من ألحان الأوبرات . وباتت ثياب والدته وصور أدوارها على المسرح ، ماضياً أشبه بالمتحف . إن جدية حياة الأب ومخاوف حياة الأم تحكمان البيت . واستحالت المدرسة والحياة إلى كابوس وتمثلا بموضعين للعقوبة وإثبات الذات . فالأم تحاول نقل عبر الأب الأخلاقية بطريقة مبسطة إلى الابن : «اقتربت مني كثيراً وسقطت كلماتها كالحجارة فوقي : «يجب عليك العكوف على الكتب .. ثم العكوف من جديد وأمامك بضع سنوات ، ومن ثم ستخرج إلى الحياة ، ويجب عليك أن تتقن شيئاً وإلاّ ستتردى إلى الحضيض .. الحياة معناها العمل والعمل والعمل والعمل دائماً» .

وإزاء هذه الضغوط هرب الابن بضمير مثقل ، ولكن بحرارة أشد إلى عالم الأدب وعمد للقراءة : «توجد مشاهد في الكتب لا أكاد أعرف أسماءها ولا أسماء كتابها .. مشاهد لا تنسى أيضاً .. مثل مشاهد من «الأحمر والأسود» ومن «الجوع» ومن «بان والأحمق» - ورسم وثبت أهوال الحياة اليومية واستحالاتها على الورق . واستشعر من خلال ذلك قوة مضادة للضغط الذي يخضع له : «عرفت أنه يتحتم على أن أكرس حياتي للتعبير عن هذه القوة المتفجرة ، لكنهم في البيت رأوا في محاولاتي تخبطاً لاحاجة لأخذه بجدية» .

ولم يستوعب الشاب البيئة السياسية المحيطة إلاّ بصورة غير واضحة لأنه مشغول بذاته ولأن بيت والده البورجوازي مصان تقليدياً ومحجوب عن العالم السياسي . ومع ذلك فالقليل المدرك سبب له مخاوف جديدة . وانظم اشقاؤه من أبيه إلى وحدات الجيش : «كان أشقائي في الجيش مسلحين ، يحملون النبابيت ، وعلى وجوههم تعابير زائفة ، ويضعون خوذاً فولاذية

وشعاراً لصليب جديد مرعب . وحتى عندما كنت أبحث سراً عن حقائق أخرى أكان ثمة شيء قسري يقيدني للانتماء المشترك لهذه المسيرة العسكرية .. شيء قسري يحمل فكرة جنونية حول المصير المشترك » . وتبدد الوهم عندما حصل الفتى على الاثبات : «عندما أعلن غوتفريد أن والدي يهودي ، جاءني الاثبات على شيء طالما حدست نفسي به .. ولم أدرك سوى ضياعي وانعدام جذوري ، وكنت أيضاً أبعد ما يكون عن إمساك مصيري بيدي ، أو تحويل اللا إنتماء إلى مصدر قوة نحو استقلالية جديدة» .

وتموت إحدى شقيقاته بعد أن دهستها سيارة . ويؤثر هذا الموت فيه تأثير المطالبة بالحرية . ويبدأ النضال الطويل للانسحاب من بيت الأبوين ويهاجر فتى السابعة عشر أو الثامنة عشرة مع والديه إلى انكلترا وإلى تشيكوسلوفاكيا . ويلزم بالبقاء ضمن المجال الوظيفي للأب ، الذي تولى إدارة مصنع للنسيج مجدداً . بيد أن الرسم يلح عليه .. وتوصله الصدفة السعيدة إلى كلية الفنون في براغ (١٩٣٦ - ٣٨ ) وفي عام ١٩٣٩ تهاجر الأسرة إلى السويد لتنجو بنفسها من الهلاك . ويحاول مرة أخرى العمل في المصنع ثم يصبح رساماً للنماذج ، بيد أن الشيء الوحيد الثابت المستمر في هذه الحياة ، الذي لم ينتزع بعد كلياً من بيت الأبوين .. هو الرسم والقراءة والكتابة .

العالم الداخلي : «عشت بلا هواء بين عالم الأبوين وعالم العمال .. ولم استوعب شيئاً من شروط حياتهم ونضالهم ومشاكلهم ، ذلك أنه لم يقدم لي حتى أبسط شيء ، ألا وهو إمكانية ممارسة عملي الخاص ...»

- العالم الخارجي : «الحرب لم تفتح عيني ، والنضال الفاشل من أجل مهنتي قد أحالني إلى حالة من المرض العقلي . إن هزيمتي لم تكن هزيمة المهاجر أمام صعوبات الوجود في المنفى ، بل هزيمة من لم يجرؤ على التحرر من ارتباطاته . والهجرة لم تعلمني شيئاً . بل كانت بالنسبة لي مجرد اقرار

وتأكيد للإنتماء الذي خبرته منذ طفولتي المبكرة . لم أمتلك أرضية للوطن قط .. وعلى الرغم من أن القتال الدائر في الخارج يمس وجودي الخاص أيضاً ويعنيه ، إلاّ أنه لم يؤثر فيّ أدنى تأثير ، ولم أتخذ موقفاً قط من الصراعات الانقلابية الجذرية الجارية في العالم . فالمساعي من أجل إيجاد تعبير لوجودي ، لم تترك لي مجالا لاهتمام آخر» .

ويذّكر موقف طفولة بيتر فايس وشبابه في كثير من ملامحه الجزئية والكلية بموقف الشبان اللذين ألهبوا في وقت من الأوقات التعبيرية - قبل وأثناء الحرب العالمية الأولى : يذكر بها نكليفر Hasenclever وتوللر Toller وبرونن Bronnen وأونروه Unruh فهؤلاء أيضاً اختبروا العائلة بوصفها مؤسسة للارغام والاكراه ، وعرفوا الأب حاكماً مطلقاً ، والمجتمع مجتمعا متحجراً متسلطاً ومتسماً بدافع الكسب وتفكير الأمن ، والتمرد المثالي على ذلك «قتل الأب» ، لا يخلو من ملامح العنف والفوضى - بيد أنه لا يتكرر لدى بيتر فايس ، أو قد يتكرر في محاولات غير منجزة تتركز على الذات . وهكذا فلم يحدث الانعطاف نحو الخارج ، واعتلاء منبر الشاعر والمسرحي الدرامي والانقلابي الثائر والواعظ حول «الانسان الجديد» .. هل يرجع ذلك إلى الضعف الداخلي والحيرة الشائكة أم إلى عدم ملاءمة الظروف الخارجية ؟ أين كانت امكانات النشر متاحة للمهاجر الشاب المتقد ؟ لكنه لم يكن قد وجد طريقه الخاص ، بل كان من خلال اسلوب (وإن كان قد بات علمانيا منذ أمد طويل) التقاليد اليهودية ، مشدودا إلى الأب والأم . وامتزج الحب والكراهية ، والقرب والغربة بطريقة لا توجد في مكان آخر إلاّ لدى كافكا .

أضف إلى ذلك الشروط الخارجية الشاقة للهجرة : يظهر الاقتباس أعلاه كيف تولد عن ذلك شعور عميق بالغربة في العالم ، وأيضاً محاولة مستمرة غاضبة بعدم السماح بأن تتحول هذه الغربة إلى اغتراب عن الذات .

وتظهر «نقطة الهروب» ، و «وداع الأبوين» - حيث يجري تقديم وصف لايخلو من الهزل ، لمحاولة تعلم مهنة بائع نسيج في متجر في لندن - تظهر كيف أن الشاب ينأى بنفسه بالغريزة عن الخضوع لتأثيرات عالم العمل والبضائع ، وكيف يقاوم تحول الغربة إلى اغتراب ذاتي ، لأن البحث عن الذات والدافع للرسم والكتابة هو البرهان على أن خسارة الذات - في عالم البضائع وتقسيم العمل المخصص للغرباء - أمر غير مقبول . وهكذا لا يمكن وصف نفسية الشاب بيتر فايس بصورة وافية إلاّ من خلال المقولة الانثروبولوجية لماركس الشاب . الوجود الفني المبحوث عنه هو وجود الانسان غير المشتت وغير المغترب الذي يجعل نفسه انسانا له شخصيته الفردية من خلال أنه ينتج . علماً بأنه - من خلال كلا الروايتين الذاتيتين - كان ثمة إحساس حاد بالنقص الكامن في هذا الانتاج المركز على الأنا وعلى الذات دون علاقة بالمجتمع ، بيد أن هذا النقص هو في الوقت ذاته المهماز الذي يدفع لتقصي الذات تقصياً أعمق: فمن كان أكثر وعياً وثقة بذاته ، يأمل في أن يصبح أكثر ثقة بالعالم والناس الآخرين وفي تقديم الفائدة لهم .

## الأدب :

الكتاب المفضلون للكاتب القاص بصيغة «أنا» هم دوستويفسكي وهامسن Hamsun وهرمان هسه Hermann Hesse حيث أن عمله «ذئب البراري» هو كتاب الكتب : «كانت قراءة أعمال هاللر بمثابة نبش في آلامي الخاصة» .

(وهسّه في «ذئب البراري» يمثل نفسه في شخصية هاري هاللر) . ولا يجري البحث عن الشكل وإنما عن شدة التأثير والسحر والتخدير . وكانت المحاولات الذاتية للكتابة بلا شكل أيضاً : «تلك كانت أجزاء .. بدايات ضمت إرهاصات لم تكن لتبلغ الخاتمة قط .. لأنه لم تكن ثمة خاتمة أو نهاية ، بل

مجرد تدفق وحيد وجريان» .

توصل فايس إلى المرحلة الأولى من الوضوح والموضوعية ، عندما صادف هذا القارئ النهم أعمال كافكا : «فجأة أصبحت يقظاً لكلمات افتتاح «المحاكمة» .. وبات في الظل كل ما قرأته سابقاً . كانت تتوضح لي في جميع الكتب تحفظات ومخارج .. لم تعد موجودة في تقرير كافكا . وهكذا ابتدأت الآن، عند قراءة «المحاكمة» أن أرهف سمعي وأحاسيسي للقضية التي أسرتني أنا شخصياً» .

وانطلاقاً من السويد ، اكتشف فايس براغ التي عرفها شخصيا عندما كان طالبا يدرس الفن - ومع ذلك فلم يعرفها حقا - واكتسبت واقعية الآن ، وبعد حين من الزمن ، بوصفها براغ كافكا .

والمرحلة الثانية اكتشاف ما يمكن تسميته بشكل غير دقيق بالطليعة الأدبية - الاكتشاف الشخصي مجددا لأعمال السنوات العشر الأولى والعشرينات من هذا القرن . اكتشف ذلك أثناء الحرب العالمية الثانية : «وجدت الآن فقط ما أخفته السلطات آنئذ عني . فاستخرجت الدادائية وتعرفت على هولز ينبك ، وبال Ball ، وآرب Arp وشفيترز Schwitters ودرست أعمال بيكابيا ودوخامب ، وتريستان تسارا ، وراؤول هاوسمان وماكس إرنست . وقرأت لرينيه كلير وإيغلنغر Eggelings وأفلام ريشتر Richter وشاهدت أشكال شليمر Schemer من أجل (باليه الثلاثية) Triadenbalett . وقرأت مقالات ومذكرات كليه Klee ومسرحيات توللر وكايزر . وتعمقت في لوحات كاندنسكي وشيريكو Chirico وميرو Miro ودالي Dali وتانجوي Tanguy ومارغريته . كما تعمقت في أشعار ياري Jarry وأبو لينير Apollinaire. وقرأت غيترود شتاين وفرويد . وأخيراً اطلعت بعد الحرب مباشرة على تجربة هنري ميللر وكتاب «مدار السرطان». هكذا ينبغي أن يكون الكتاب على درجة كبيرة من الاستحواذ في

هجمة واحدة أو في حملة واحدة ، وعلى درجة كبيرة مـن حرارة الأنفـاس . أن العالم الذي وقفت فيه مع كافكا في محـاورة ثنائيـة ، تلقى طعنـة المـوت .. لـم يجرؤ كافكا قط على مراجعة الاحكام التي نطق بها القاضي ، ورحب بـالقوة العليا المسيطرة وانحنى ذليلا باستمرار أمامها . ولم يتمكن البتة من التحرر من أبيه ..

ولم يشعر ازاء زوجته بشيء آخر سوى عدم جدواه .. ومـع ذلـك فهنـا ... هزني التمرد على كل سلطة ، وتنـاثرت سلطات المستشاريات إلى حطـام ، وابتدأت الحياة الحرة داخل الاضطراب المثمر كل شيء كان ممكنـا وفـي متنـاول اليد . وأخذ الجانب الجنسي الذي كان قابعا في خلفية مقبضة لدى كافكا ، أبعـاداً واسعة لاهبة الحرارة .

والأمر المميز هو عدم وجود اسم برتولت بريشت بين الكتاب الذيـن كـان لهم تأثير على أبنـاء العشرين أو الثلاثين تقريبـا . (وسيظهر ذلـك فـي «نقطة الهروب» في وقت لاحق ومتأخر : في سلسلة الكتب التـي ملـك ناصيتهـا اليوم (١٩٦٢) بكيت Beckett وميلـلر Miller وجونيـه Genet وميشـو Michaux وسارتر وبريشت) . تواجد بريشت وفايس في الوقت نفسه في عـام ١٩٤٠/٤١ في اسكاندنيافيا . وواضح أنهما يتقابلا شخصياً . وأن أعمال بريشت الماركسـي الديالكتيكي التعليمية الموضوعية ، ليس لديها شيء لتقوله للباحث المشتبك مـع ذاته فايس .

السياسة :

تعرف المهاجر فـي استكهولم فـي الأربعينـات ومطلـع الخمسينات علـى

المطالب السياسية التي نشأت نتيجة الخطر الفاشستي ، فجعلها في «نقطة الهروب» صوتاً شخصياً في شخصية هودرر (وهو طبيب اشتراكي راديكالي - علماً بأن المثل المحتزى لهذه الشخصية هو صاحب التنوير الجنسي والشيوعي ماكس هودان Max Hodann) والحوار الذي أجري معه كمحادثة تخيلية بعد انتحار هودرر ، بلغ ذروته وأقصى درجات الحدة ، بعد معرفة القتل الجماعي في معسكرات الابادة الاشتراكية القومية (النازية) : «ثم رأيت في مطلع عام ١٩٤٥ نقطة النهاية لتطور ترعرت داخله . ورأيت فوق الشاشة البيضاء المضيئة التي تعمي الأبصار ، المواضع التي كنت مخصصاً لها ، والأشكال التي كان ينبغي أن أنتمي إليها ... فبين جبال الجثث تكورت أشكال أقصى درجات الذل والهوان الأشخاص في خرقهم المخططة . أين كان نهر مملكة الموتى ستوكس Styx؟ أين كان الجحيم ؟ أين كان أوفيوس Ovpheus في عالمه الاسفل تصدح حوله زغاريد الناي ؟ .. أين كانت الرؤى الكبرى للفن واللوحات الفنية والتماثيل والمعابد والأناشيد والملاحم ؟ .. كل شيء قد تبدد ولم يعد في الوسع التفكير بعد الآن في البحث عن نماذج جديدة أو عن نقاط ارتكاز أمام هذه الصور النهائية .. لاح أن من غير الممكن الاستمرار في العيش مع هذه الصور التي لا تمحى أمام العين .

ظهر هودرر الميت للكاتب بصيغة - أنا - وارتمى بنفسه مواجهاً التحذير . وصحت : «ماذا تريد مني إذن ؟ - هل ينبغي أن أبلغ اليأس لأني لم أتعرض للقتل ، هل ينبغي أن أقتل نفسي مثلك ؟

- ولم يخرجه هذا عن طوره أيضا . وأجابه : - لا حاجة لك لقتل نفسك لأنك تنتمي إلى أولئك الذين سيموتون ويفنون ويتلاشون لعدم مشاركتهم .

- ماذا ينبغي علي أن أفعل ؟ - هكذا تساءلت أنا ، لكنه لم يعد يجيبني اثر ذلك . لأي جانب يجب علي الالتزام ؟ - لا جواب .

ويذكر اسم هودرر بالسياسي الواقعي ورجل الأفعال هودرير في «الأيدي القذرة» لسارتر وكاتب - الأنا لروايات السيرة الذاتية - في عزلته عن العالم وعن الواقع - يتشابه مع هوغو ، الخصم المناوئ لهودرر . لكن مقولات الفلسفة الوجودية التي صاغها سارتر (وهو أيضاً ابن متأخر للبورجوازية) لا توجد لدى فايس في أي موضع . فقد تجنب أي تثبيت للموقف الشخصي في مقولات موضوعية - سواء أكانت إجتماعية (ماركسية) أو سياسية (اشتراكية راديكالية) أو فلسفية (وجودية) . ومرة أخرى ثمة إجابة على هودرر . أنه يتهم شريكه في الحوار التخيلي قائلاً :

«إن محاولات عملك تبقى غير مثمرة ما دامت لا تخدم النضال من أجل تغيير المجتمعَ . وأنت مفقود وضائع إذا لم تنظم (تستطيع الانظمام) إلى حركة تضامنية . ومع ذلك شككت بكل الارتباطات وكل تكريس للأفكار المشتركة ، ولم أستطع حتى الآن البحث عن آفاق مستقبلية عريضة ، وعن انتماء سياسي . وكان يتوجب علي الاستناد إلى صور صغيرة ممسوخة تعكس تجاربي الخاصة»

ومما لاشك فيه أنه يوجد في هذا الحوار بين هودرر وكاتب - الأنا الشكل الأسبق للحوار بين مارات وساد . وتبدو «نقطة الهروب» - إذا قرأت زاوية فردية نفسية في المقام الأول - مثالاً على النوع الأدبي ، رواية التطوير ، وكتصدٍ للجانب السياسي . أما إذا نظر إليها انطلاقاً من رؤية اليوم - فهي كتاب سياسي بشكل واضح . فالعصر ومطالبه لهما وجود شديد العدوى ، ويلوح لكاتب - الأنا أن رفض التورط السياسي هو أقرب إلى الذنب ... إنه يتعذب عندما يرفض المطلب السياسي . وفي الواقع لاتوجد في الكتاب أية صياغة لاتشمل هذا الجانب المؤقت أو غير النهائي للرفض . ولذا يرد اتهامات هودرر على الشكل التالي : « لم أرغب في اعطاء الحق لهودرر وإقراره على أني أنتمي إلى نوع سيفنى وينقرض .. عشت وجودي هاربا وملاحقا ، ولكني

تمكنت من البقاء على قيد الحياة ... عشت وجود كسل وتراخ لم أرغب فيه ... وجودا مليئا بسوء التفاهم والمخادعة وأفعمت تحركاتي وإيماءاتي والكثير من نبضاتي وأفكاري بهما ، لكنني تمكنت من البحث عن موقع جديد . »

«لكنني تمكنت من البحث عن موقع جديد ... » . كان البحث في زمن «نقطة الهروب» هو أهم من الموقع أو الموقف .

البحث : لم يتم تجنب التحديد السياسي والاجتماعي والفلسفي فقط ، وإنما جرى تجنب تحديد الشكل في المجال الأدبي أيضا . ويجيب كاتب - الأنا عندما يتهم بعدم تقديم أعمال متكاملة ملتزمة بالشكل قائلا : «إنني لاأستطيع أن أرى في أعمالي آلية حرة ، إن عملي هو جزء من حياتي اليومية ولا أستطيع التفكير في أعمال فنية منفصلة أو مجرد تعبير عن موقف راهن أو عن تغيير جار أو عن تقييم جديد ، ولذا فلا يوجد بالنسبة لي سوى كتابة مذكرات يومية وتسجيل ملاحظات ورسوم تخطيطية ، ومراحل تصويرية ، وربما تمزج بارتجالات من نوع موسيقي ودرامي .. ولكن لامجال البتة لهذه العقبات المعرقلة لرواية ما من الروايات أو لصورة منفذة .»

وفي موضع آخر عبر فايس عن رفضه للتحديد الشكلي كما يلي : «كل ماكان أدبا ، كان ذابلا . وأمكن فقط استخراج بعض الجمل الافرادية هنا وهناك ... وتنسيقها في كتاب الأفكار الكبرى . وعند المطالبة بالحقيقة ، لم يكن ثمة اعتبار إلاّ للمقولات الشخصية الحميمة ، والأشد خصوصية . إن المذكرات اليومية ومذكرات المرضى وتقارير السجون سلبت الروايات قوتها . وإن المسرحيات الصغيرة من تأليف آرب ARP وماكس إرنست Max Ernst وآرترو Artaud وجياكوميتي Giacometti قد ألقت بظلالها على غرونه هاينرش Griine Heinrrich وعلى هانيرش أو فتردنفن Heinrich von

وأخيرا مازال ثمة موضع ثالث مشابه في «نقطة الهروب » يمس ofterdingen هذا الواقع البالغ الأهمية : « لم أرغب في توزيع نفسي بين أشخاص افتراضيين وترك شؤوني للمؤيدين للبت فيها ، وإنما أردت البحث داخل نفسي عن السارق والدنيء والمجرم الجاني والمتظاهر بالقدسية ، وعن ألف ثوب تنكري آخر ، وتجيب الأديبة (فاني) المشاركة في الحديث مع كاتب - الأنا في « نقطة الهروب» «أنت ترغب في رؤية نفسك وحدة كلية غير قابلة للتجزئة وترغب في الاعتراف بكل شيء داخلك . »

ومن هنا يسلط ضوء على مبدأ التلصيق (الكولاج) في العمل المفتاح أو أهم عمل فعليا لبيتر فايس : ألا وهو مارات / سالم والكولاج هو الشكل الذي لاحاجة فيه لاستبعاد أي شيء ، بل إن كل جزئية مسموحة ، ومن خلال كافة الجزئيات يتكون الكل الشامل ، بحيث لايأتي التعبير شموليا يقلص الجزئيات أو حتى يستبعدها . وهذا ما يسمح بتجنب الشك في الشخصيات الافتراضية ، التي كانت شخصيات تاريخية ، استخدمت كجزئيات ضمن عملية الكولاج في مارات / ساد - بالإضافة إلى جملة من المواد التاريخية من كتابات وخطب هؤلاء الأشخاص - وجاء التوثيق كمادة ( من بقية مواد) الكولاج ، بغية الوصول من التركيز على الأنا الشخصية إلى الموضوعية الأدبية ، ومن أجل تجنب التخيلي ، المختلق أيضا الذي يتراجع أمام الحقيقة الحية المختبرة ) .

والانفتاح أو عدم التقيد ، كأحد الملامح الرئيسة عند بيتر فايس ، يستبعد استخدام الأشكال الأدبية التقليدية الراسخة ، ويستبعد التخيل الذي ينتحل شكل الواقع المعروض على الدوام . وتبقى السيرة الذاتية ، وعرض الذات الذي لايجوز في أية حال أن يكون لوحة ذاتية ، ولاتقيدا ، بل قضية (وداع الأبوين ، نقطة الهروب ) - ويبقى الكولاج الذي يسمح بالشخوص وبالمواد من جميع الانواع (مارات / ساد) ويبقى أيضا الربط بالتقاليد الخام غير المستهلكة ، خارج

نطاق التقاليد الأدبية : كشك العجائب ، أناشيد وصور الرعب ، البانوراما (ليلة مع الضيوف ، مارات / ساد ، موكينبوت)

وعندما ظهرت المسرحية النثرية «ظلال جسم سائق العربة » (١٩٥٩/٦٠) لأول مرة ، اعتبرت نتاجا متجاوزا للحد ، متماديا ، باردا ، «وتجريبيا » بنظرة كاتب - الأنا غير الشخصي تماما ، وهي نظرة «غير انسانية» ، حادة كالمكروسكوب ، وتجزيئية .

وهذه المسرحية متقاربة أولا مع نصوص السيرة الذاتية - إذ يوجد فيها أيضا مبالغات غرائبية حادة ، وحالات فردية ، وتقطيع إلى أجزاء ، عندما يظهر الواقع دخيلا وغريبا وعبثيا إلى أقصى الحدود - وهي ثانيا - إذا لم تفهم «كتجربة» فلابدّ أن تفهم كتمرين محض ، وهو تمرين على فهم الجزئيات ، إذ تحدد كل جزئية بدقة متناهية في الكولاج ، ويجب أن تكون واضحة تماما . هذا وقد ظهرت المهارة الفنية غير الطفيلية ، والأكيدة إلى حد الدهشة ، في «ظلال جسم سائق العربة» . (وهي تفهم هنا إيجابيا تماما ونتيجة فترة زمنية طويلة جدا من التطور) وجاء البرهان عليها - علاوة على ذلك - أولا في تصدي كاتب - الأنا للتقطيع إلى أجزاء ، الذي جاءت به العملية المكروسكوبية ، علما بأنه لم يعبر عن مشاعره مباشرة ، بل يؤكد عليها بوضوح بواسطة اختيار الصفات أو النعوت ، وثانيا يقدم العرض القصصي بتدفق دون توقف - وهذه صفة مميزة نجدها في كلا روايتي السيرة الذاتية . وبالنسبة إلى الانفتاح وعدم التحديد يعتبر التدفق سمة رئيسة . ومع أنه لابد من تحديد المعابر بين أجزاء الكولاج الافرادية ، إلاّ أنه لابدّ من إدراك التقسيمات عند تسليط النظر إليها ، فلاتموه بخدعة ، بل إنها مثل تدرجات الرمل تحت الماء ، تتدفق فوقها المشاعر السيالة المتغيرة مجددا ، مشكلة روابط الكولاج - والروابط بين تضارب المشاعر أيضا ، وحتى التناقضات ، التي تتواجد بين أجزاء الكولاج .

وسوف تعرض بشكل أكثر تفصيلا عند دراسة مسرحية مارات / ساد .
وفي مواجهة المستوى الجمالي الذي بلغه بيتر فايس في «ظلال جسم سائق العربة » وحافظ عليه منذ ذلك الحين - وهذه بدهية الابداع - تظهر مسرحيتا «التأمين» و «البرج» ، غير متوازنتين ، مرهقتين وغير أصيلتين . وقد طبع العملان في وقت متأخر ، وهما من الاعمال المبكرة عندما كان الكاتب مايزال في الخامسة والثلاثين من عمره . وينطبق على «البرج» في أقل تقدير ، ماكتبه الناشر بيتر سور كامب في عام ١٩٤٨ مخاطبا بيتر فايس حول مخطوطة «الحر الطائر» : «إنها كتابة من اعتاد حديث النفس . وإن الرؤى تبقى تخيلات وهمية لعالم ذاتي . وإن ماتكتبه لايمتلك قوة التذكر لكل فرد . » (رسائل موجهة للكتاب - مكتبة سور كامب الجزء ١٠٠ ... »

وهكذا فمن مناقب بيتر فايس تطوير حديث النفس إلى أعمال أدبية لم تكن حداثة شكلها وانفلاتها وعدم تقيدها ، ملفتة للانظار كثيرا ، لأن مضامينها كانت ملحة لدرجة قصوى ، وأحرزت النجاح لأنها حافظت على حديث النفس ، وعملت على تصعيد إلحاح الأسئلة الموجهة للذات ولم تقدم لهذا الحديث مواد تخيلية بل مواد حقيقية نظمت على شكل كولاج وربطت بطلاقة وتدفق ربطا شعوريا بتلك الاسئلة الملحة . وكلما ازداد بيتر فايس ثقة وبات ضليعا وبهذه العملية ، كلما أمكن استخدم المزيد من المواد الأبعد مدى والأبعد تأثيرا ... وبذلك كانت الخطوة حاسمة نحو التاريخ المعاصر في مارات /ساد . وأما الخطوة التالية نحو المعاصرة المباشرة ، فتمت تدريجيا وأدت إلى مسرحية «الاستجواب » والى انشودة بميع لوزيتانيا » والى «حديث فيتنام» أخيرا .

وأما «هولدرلين» وهي آخر مسرحية لفايس حاليا ، فهي عودة إلى مارات /ساد والى طريقة عملها .

## نبذة عن حياة بيتر فايس :

ولد بيتر فايس في العام ١٩١٦ في نوفافيس بالقرب من برلين ونشأ وترعرع فيها وفي مدينة بريفن . والده يهودي وصاحب مصنع للنسيج ومن أصل نمساوي هنغاري ويحمل الجنسية التشيكوسلوفاكية . وأما والدته التي جاء أسلافها من شتراسبورغ وبازل ، فكانت قبل زواجها ممثلة ناجحة . وفي عام ١٩٣٤ هاجر بيتر فايس مع والديه إلى براغ ودرس في كلية الفنون في الأعوام الممتدة بين ١٩٣٦ و ١٩٣٨ . ثم هاجر في عام ١٩٣٩ إلى السويد وأصبح منذ عام ١٩٤٥ مواطنا سويديا . عمل بادئ الأمر في الرسم وأقام أول معرض له في عام ١٩٤٠ في استكهولم . ثم ابتدأت المرحلة الأولى من عمله الأدبي منذ عام ١٩٤٧ وحتى عام ١٩٥٢ . فكتب قسما من أشعاره النثرية ومن مسرحياته باللغة الألمانية وقسما آخر باللغة السويدية . ومنذ عام ١٩٥٢ وحتى ١٩٦٠ حقق نجاحا في انتاج أفلام تجريبية ووثائقية . وفي عام ١٩٦٠ نشر أول عمل نثري له في ألمانيا. كان عضوا في نادي الأدباء PEN في ألمانيا الاتحادية . وبقي يقيم في استكهولم حتى توفي في ١٠ أيار ١٩٨٢ . نال بيتر فايس الجوائز التالية :

جائزة شارل - فيلون Charles Veillon - ١٩٦٣

جائزة ليسنغ Lessig لمدينة هامبورغ ١٩٦٥

جائزة هاينرش مان Heinrich Mann - ١٩٦٦

جائزة حركة العمال الثقافية السويدية ـ ١٩٦٦ .

جائزة كارل ألبيرت أندرسون - ١٩٦٧ .

جائزة توماس ديلر Thomas - Dehler - ١٩٧٨

جائزة مدينة كولن الأدبية Koln - ١٩٨١

جائزة مدينة بريفن الأدبية - Bremen - ١٩٨٢

جائزة جورج بوشنر georg Bvchner - ١٩٨٢ بعد وفاته .

جائزة النقد المسرحي السويدي - ١٩٨٢ بعد وفاته .

أشهر أعماله المسرحية :

البرج : عرضت في مسرح تجريبي في استكهولم في عام ١٩٤٨ .

التأمين : كتبت في عام ١٩٥٢ ونشرت أول مرة في عام ١٩٦٧ في مجلد مجموعة المسرح الألماني الجديد - دار نشر سور كامب . عرضت لأول مرة في عام ١٩٧١ في مسرح المدينة في إيسن Essen من اخراج هانز نوينفليز Hans Neuerfels .

كيف أخرجت الآلام من السيد موكينبوت : أول عرض لها في عام ١٩٦٨ في هانوفر - وأخرجها المخرج الشاب هورست تساتكل

ليلة مع الضيوف : أول عرض لها في مسرح شيلر في برلين - اخراج ديريك مندل عام ١٩٦٣ .

مارات / ساد : أول عرض لها في مسرح شيلر في برلين - اخراج كونراد سفينارسكي . كما عرضت في مسرح ألدويش - لندن من اخراج بيتر بروك ، تقدمه شركة شكسبير الملكية وعرضت في مسرح الشعب في روستوك - اخراج هانز أنسليم بيرتن وعرضت في مسرح سارة برنار في باريس عام ١٩٦٦ من اخراج المخرج الشاب جان تاسو .

الاستجواب : عرضت على سلسلة من المسارح . مسرح الشعب الحر في برلين الغربية من اخراج إرفين بيسكاتور . وأخرجها بيتر بالتيسش Peter

Palitzsch على مسرح الدولة في شتوتغارت أنشودة بعبع لوزيتانيا (أنغولا) : عرضت في عام ١٩٦٧ في مسرح سكالا في استكهولم من اخراج ايتني غلازر Etienne Slaser على مسرح سكالا Skala في استكهولم .

حديث فيتنام : عرضت في عام ١٩٦٨ في مسرح المدينة في فرانكفورت من اخراج هاري بوكفيتس Harry Buckwitz تروتسكي في المنفى : عرضت في مسرح شاوشبيل هاوس في دوسلدورف اخراج هاري بوكفيتس . ولم تعرض سوى مرة واحدة في هانوفر . ورفضت من الكتلة الاشتراكية لتبرئتها تروتسكي .

هولدرلين : اول عرض لها في عام ١٩٧١ في مسرح الدولة في شتوتغارت من اخراج بيتر باليتش . وعرضت للمرة الأولى في ألمانيا الديمقراطية على مسرح الشعب في روستوك عام ١٩٧٣ .

■■

بقلم : جوناثان كولر

# القصة والخطاب في تحليل المسرود (١)

■■ ترجمة : محمود منقذ الهاشمي

يزداد ارتباك كل من حولنا عندما يُعبِّر عن الرغبة في سماع قصة .

ولتر بنجامين

لقد تم القيام بالعمل الكثير في حقل السرديات ابتغاء محاولة التركيب من أي نوع ، وتحديدُ مجالات الاتفاق الجوهري والمسائل الرئيسة المتنازع فيها من شأنه أن يكون مهمة كبيرة . و إذا قصَرَ المرء نفسه على الأمثلة الواضحة وجد عمل الشكلانيين الروس ، ولاسيما «بروب» و « شلوفسكي » ؛ والموروث الأمريكي ، الذي يمتد من مقدمات هنري جيمس مروراً بـ «لوبدك» و «بوث» وصولاً إلى المحاولات الحديثة لتأليف شيء من قبيل «القصة والخطاب» لـ «سيمور تشاتمن » ، كان معنياً بمشكلات وجهة النظر على وجه الخصوص . وتولّت البنيوية الفرنسية تطوير القواعد السردية (بارت ، تودوروف ، بيرموند، غريماس ، توماس بافل ، جيرالد برانس) ووصف العلاقات بين القصة والسرد

(١) - هذه هي ترجمة الفصل التاسع وعنوانه Story and Discourse in the Analysis of Narrative من كتاب جوناثان كولر Jonathan Culler «متابعات العلامات» The Pursuit of Signs .

(جينيت) . وفي الألمانية تخطر في الذهن كتابات فولفغانغ كايزر ، وإبراهارد ليمرّت ، وفرانتس سانتسل ، وفولف شميد ؛ وأُنجزت في هولندا أعمال مهمة لكتّاب يجدر بنا أن نذكر منهم تون فان ديك وميكه بال [1] . وبين هذه التقاليد تنوع لافت للنظر ، ولكل صاحب نظرية ولاشك مفهومات أو مقولات منه، ولكن إذا اتفق هؤلاء المنظّرون على شيء فهو هذا : إن نظرية المسرود تقتضي التمييز بين ما سأدعوه «القصة» - وهي متتالية من الأعمال أو الحوادث ، يجري تصور أنها مستقلة عن تجليها في خطاب - وما سأدعوه «الخطاب» وهو «التقديم أو السرد الاستطرادي للحوادث».

وهذا في الشكلانية الروسية هو الفارق بين الفابولا fabula والسجوجيت sjuzhet : القصة بوصفها سلسلة من الأحداث والقصة كما هي مروية في المسرود . ويقترح منظّرون آخرون صيغاً مختلفة ، كثيراً ما تشوش مصطلحاتها : فمثلاً secit هي الفابولا في بعض الأحيان ، كما هو الأمر عند بيرموند ، وهي السجوجيت كما هو الأمر عند بارت . ولكن هناك على الدوام تمييز بين متتالية الحوادث ، histoire، من تقديم الحوادث في الخطاب récit، وكذلك من مستوى ثالث هو « السرد » الذي هو نطق المسرود ، ولكن من الطريقة التي يستخدم بها جينيت مقولاته يحاجّ ميكه بال ، وأعتقد أنه على حق، أن «جينيت لا يميز في النهاية إلا مستويين هما مستويا الشكلانية الروسية». [2]

وكان الموروث الأمريكي أقل ميلاً إلى صياغة هذا التمييز بصراحة . إذ كان مهتماً بمشكلات وجهة النظر في المقام الأول : تحديد وتمييز الرواة ، الصريحين والضمنيين ، ووصف ما ينتمي في الرواية أو القصة إلى منظور الراوي . ولكن للقيام بذلك ، على المرء أن يقوم بالتمييز بين الأعمال أو الأحداث نفسها والتقديم السردي لتلك الأعمال. ولتكون دراسة وجهة النظر

معقولة ، لابد من وجود طرق متباينة في النظر إلى قصة معينة وسردها ، وهذا يجعل «القصة» جوهراً لا يتغير ، شيئاً ثابتاً يمكن أن تقاس عليه متغيرات التقديم السردي . ولكن وصف الوضع على هذا النحو هو تحديد التمييز بوصفه حقيقة مساعدة على الكشف ، وباستثناء الأحوال النادرة لا تُعطى للمحلل المسرودات المتباينة للمتتالية نفسها من الأعمال ؛ والمحلل يواجهه مسرود مفرد ويجب أن يطالب بما «يحدث فعلياً» ليكون قادراً على أن يصف ويفسّر الطريقة التي ينظم بها الراوي هذه المتتالية من الأحداث ويقوّمها ويقدّمها .

وهكذا وعلى الرغم من أن الموروث الأمريكي لم يهتم كثيراً بتقعيد مقولاته أو محاولته الرامية إلى قواعد للحبكة ، فقد اعتمد على التمييز الأساسي الذي صاغته السرديات الأوربية بصراحة ،/ وهو التمييز الذي أزعم أنه مقدمة لا غنى للسرديات عنها . ولجعل المسرود مادة للدراسة ، لابد للمرء من أن يميز المسرودات من غير المسرودات ، وهذا يتضمن الإشارة باستمرار إلى أن المسرودات تروي متتاليات من الأحداث .

وإذا عُرّف المسرود بأنه تمثيل لسلسلة الحوادث ، فلابد من أن يكون المحلل قادراً على تحديد هذه الحوادث ، وهي تدخل مرحلة تأدية وظيفتها بوصفها شيئاً غير استطرادي وغير نصّي ، شيئاً يوجد قبل التقديم السردي ومستقلاً عنه ويرويه المسرود عندئذ. ولا ريب أنني أفترض أن دارسي السرديات يعتقدون أن حوادث قصة لبلزاك قد حدثت فعلياً أو أن بلزاك تصور الحوادث أولاً ثم جسّدها في خطاب سردي . إنني أزعم أن التحليل السردي للنص يتطلب من المرء أن يعامل الخطاب بوصفه تمثيلاً للأحداث التي يجري تصورها مستقلة عن أي منظور أو تقديم سردي خاص والتي يُعتقد أن لها خواصّ الأحداث الحقيقية . وهكذا قد لا تحدد الرواية العلاقة الزمنية بين حادثتين تقدمها ، ولكن على المحلل أن يفترض وجود نظام حقيقي أو مناسب ،

وأن الأحداث قد حدثت في الواقع إما تزامنياً وإما تعاقبياً . ويعرّف ميبكه بال هذا الافتراض بصراحة نادرة بين منظّري المسرود : «تتألف القصة L'histoire من مجموعة من الحوادث في نظامها الكرونولوجي ، وموقعها المكاني ، وعلاقاتها بالفاعلين الذين يسببونها أو يجتازونها» . وعلى نحو أكثر تخصيصاً : « للحوادث علاقات زمنية بعضها ببعض . وكل حادثة إما سابقة لكل حادثة أخرى وإما متزامنة معها وإما تالية لها.» (٣)

ينبغي للمحلل أن يفترض أن للحوادث المسرودة نظامها الحقيقي ، لأنه عندئذ فقط يصف (أو تصف) التقديم السردي بأنه تعديل أو طمس لنظام الحوادث. وإذا لم تحدد الرواية العلاقة الزمنية بين حادثتين ، لا يمكن للمرء أن يعامل ذلك بوصفه ملمحاً مميزاً لوجهة نظرها السردية إلا إذا افترض أن للحوادث نفسها نظاماً تعاقبياً .

ومما لاشك فيه أنه من المعقول تماماً أن نفترض أن الحوادث تحدث في نظام ما وأن وصف الحوادث يفترض مقدماً الوجود القبلي ، ولو تخيلياً ، لتلك الحوادث . ولدى تطبيقنا هذه الافتراضات حول العالم على نصوص المسرود نفترض وجود مستوى البنية التي تتيح لنا ، بتأدية وظيفتها بوصفها شيئاً غير نصّي أن نعامل كل شيء في الخطاب بوصفه طريقة في التفسير والتقويم وتقديم هذا الأساس غير النصّي .

وقد كانت هذه طريقة مثمرة في المتابعة . وهي بالفعل لا غنى عنها ، حتى بالنسبة إلى محلل الروايات المعاصرة التي يبدو أنها ترفض فكرة «الحادثة» بالتحديد. فافتراض أن المسرود يقدم سلسلة من الحوادث ضروري لتعليل أثر المسرودات ، من مثل «مختلس النظر» لروب غرييه ، تلك الرواية التي تجعل من المحال أن يستنبط القارئ ما هي الحوادث الحقيقية وفي أي نظام حدثت ولولا افتراض نظام حقيقي للحوادث لما كانت تكرارات الخطاب السردي

مشوّشة ولفُسّرت سطحياً بأنها تكرار للموضوعات . ومهما يكن ، فكما أن هذا المنظور لا غنىً عنه كثيراً ما يُشَك في مقدمته المنطقية حول طبيعة المسرود ونظام الخطاب السردي في المسرودات نفسها ، وفي المراحل التي ينقلب فيها التسلسل الهرمي – المراحل التي يجب أن تُدرس بحذر إذا لم يكن المرء يود الإفراط في تبسيط الطريقة التي تؤدي فيها المسرودات وظيفتها وتقصّر عن تعليل قوتها . والسرديات بافتراضها أسبقية الحوادث للخطاب الذي يرويها أو يقدمها تؤسس تسلسلاً هرمياً كثيراً ما يقضي عليه تقديم الحوادث لا بوصفها أموراً مفترضة بل نتائج القوى أو المقتضيات السردية .

ولتوضيح المسائل المرتبطة بذلك ، دعونا نقدم مثالاً مألوفاً ، هو قصة «أوديب» . وتحليل المسرود من شأنه أن يحدد سلسلة الأحداث التي تؤلف حدث القصة . أوديب مهجور على جبل سيثّارون ؛ ينقذه راع ؛ ويشبّ في كورنيث ؛ ويقتل لا يوس عند مفترق الطرق ؛ ويجيب عن لغز السفينكس ؛ ويبحث عن قاتل لايوس ؛ ويكتشف ذنبه ؛ ويعمي نفسه ويغادر بلده . وبعد تحديدالفابولا يمكن للمرء أن يصف النظام والمنظور اللذين تقدّم فيهما هذه الأحداث في خطاب المسرحية . وبتعامل المرء مع هذه الأحداث بوصفها واقع القصة ، يبحث عن تفسير دلالة الطريقة التي تصوَّر بها . وفي حال «أوديب» كما في حال الكثير من المسرودات الأخرى ، التي تُعدّ القصة البوليسية مثالاً مبتذلاً عليها ، يركز الخطاب على إظهار الحادثة الحاسمة ، وتجري مماثلتها مع الواقع الذي يحدد الدلالة .

وواحد من ملايين القراء المتحمسين ، وهو زيغموند فرويد ، يصف المسرحية كما يلي :

«لا يتألف حدث المسرحية من شيء ، غير عملية البوح ، مع التأجيلات البارعة والإثارة المتعاظمة دائماً ، ذلك بأن أوديب نفسه هو قاتل لايوس ،

والأكثر من ذلك أنه ابن الرجل المقتول وابن يوكاستا . وإذ يُريع أوديبَ العملُ المقيت الذي ارتكبه عن غير قصد ، يعمي نفسه ويهجر وطنه» [٤] .

ويؤكد فرويد أن منطق الدلالة هنا هو منطق يجري فيه تصور الأحداث سابقة لتمثيلها الاستطرادي ومستقلة عنه ، ويحدد المعاني : تكشف المسرحية العمل الرهيب البالغ من القوة أن يفرض معناه بصرف النظر عن أي قصد من الممثل . فالحادثة القبَلية قد جعلت أوديب مذنباً ، وحين ينكشف ذلك يصل أوديب إلى السمو المأساوي بقبوله المعنى الذي فرضته الحادثة المنكشفة .

إن هذه الطريقة في التفكير في المسرحية أساسية ، ولكن هناك منظور مضاد أساسي كذلك بالنسبة إلى قوتها وسيساعدنا على فهمه عنصر هامشي في الظاهر. حين يسأل أوديب أول مرة هل شهد موت لايوس أحد يقال له : «كلهم ماتوا إلا واحداً ، فر مذعوراً ولم يستطع أن يخبرنا إلا بحادثة واضحة . كانت قصته أن سُرّاقاً ، لا سارقاً واحداً بل كثيرين ، قد صادفوا فريق الملك وقتلوا أفراده». [٥] وبعدئذ حين يبدأ أوديب بالتساؤل أيمكن أن يكون هو نفسه القاتل يقول إن كل شيء معلّق على شهادة هذا الشاهد ، الذي يترقبانه . «تقولين قد تحدث عن السرّاق ، وإن السراق قتلوه . فإذا ظل يقول السراق ، فلست أنا . وليس الواحد كالكثيرين . ولكنه إذا تحدث عن مسافر منفرد ، فلا مفر من أن تشير الأصبع إليّ». فتجيبه يوكاستا عن ذلك بقولها : «أواه ، ولكنني أؤكد أن ذلك ما قاله . وهو لا يستطيع أن يتنصّل منه الآن ؛ فالمدينة كلها قد سمعته ، لا أنا وحدي.»

إن الشاهد الوحيد قد روى قصة تتعارض مع إدانة أوديب . وإمكانية البراءة هذه لا تزول ، لأن الشاهد حين يصل إلى أوديب يهتم بقرابته للايوس ولا يسأل إلا عن مولده ، لا عن جريمة القتل . ولا يُسأل الشاهد هل كان القتلة واحداً أم كثيرين . [٦]

ولاشك أنني لا أفترض أن أوديب كان بريئاً حقاً وأنه اتُّهم باطلاً مدة /٢٤٠٠/ سنة ، إنني مهتم بدلالة أن إمكانية البراءة لا تتبدد . و«حدث المسرحية كله» هو كَشْفُ هذا الفعل الرهيب ، ولكننا لا نُعطى البرهان ، شهادة شاهد العيان . وأوديب نفسه وكل قرائه مقتنعون بذنبه ولكن اقتناعنا لا يأتي مما يُظهره العمل . وبدلاً من كشف العمل القبْلي الذي يحدد المعنى يمكن لنا أن نقول إن المعنى ، إن تقارب المعنى في الخطاب السردي ، هو الذي يفضي بنا إلى افتراض أن هذا العمل هو تجليه المناسب .

وما نكاد ندخل في صميم المسرحية حتى نعلم أن أوديب لابد أن يكون مذنباً ، وإلا فقدت المسرحية كل إثارتها ؛ وليس المنطق الذي نستجيب به لها هو ببساطة منطق جمالي يؤثر في قراء الأعمال الأدبية . وأوديب كذلك يشعر بقوة هذا المنطق . إذ كانت هناك نبوءة بأن أوديب سيقتل أباه ؛ ونبوءة بأن لايوس سيقتلهِ ابنه ؛ ويعترف أوديب بقتله رجلاً عجوزاً في الزمان والمكان اللذين قد يكونان وثيقي الصلة بالموضوع ، وهكذا عندما يكشف الراعي أن أوديب إنما هو ابن لايوس يقفز أوديب إلى النتيجة ، ويقفز معه كل قارئ ، وهي أنه في الحقيقة قاتل لايوس . ولا يقوم استنتاجه على دليل جديد يتعلق بالعمل السابق بل على قوة المعنى ، على تناسج النبوءات ومقتضيات التماسك السردي . ونقطة التقاء القوى الاستطرادية يجعل من الجوهري أن يغدو قاتل لايوس ، فيستسلم لقوة هذا المعنى . ولذلك ، بدلاً من القول إن ثمة سلسلة من الأحداث الماضية المعطاة وأن المسرحية تكشفها ببضع التفافات ، يمكن لنا أن نقول إن الحادثة الحاسمة هي نتاج مقتضيات الدلالة . وليس المعنى هنا نتيجة حادثة بل سببها .

ولا يصبح أوديب قاتل لايوس بفعل عنيف يتم إظهاره بل بالرجوع إلى

مقتضيات التماسك السردي والاعتقاد بأن الفعل قد حدث . ويضاف إلى ذلك أن من الأساسي لقوة المسرحية أن يقوم أوديب بهذا القفز ، فيقبل مقتضيات التماسك السردي ويرى نفسه مذنباً. ولو قاوم أوديب منطق الدلالة ، محتجاً بأنه «أن يكون أبي لا يعني أنني قتلته» ، ومطالباً بدليل أكبر على الحادثة الماضية ، لما اكتسب المنزلة المأساوية الضرورية . ففي هذه النقطة تعتمد قوة المسرود على المنطق المضاد ، الذي لا تكون فيه الحادثة سبباً بل نتيجة للموضوع . ولا يكون وصف هذا المنطق بانتقاد التفصيلات بل في البحث في القوة المأساوية.

يضاف إلى ذلك أنه يمكن للمرء أن يلاحظ أن هذا المنطق المضاد هو في الحقيقة ضروري لقراءة فرويد للمسرحية ، ولو أنه يؤكد في تفسيره أسبقية الحادثة للمعنى . وإذا أردنا أن نتابع هذا المنطق وقلنا إن العمل السابق ، المرتكب من دون فهم ، هو ما يجعل أوديب مداناً بقتل الأب ، فمن الصعب أن يقال إن لدى أوديب عقدة أوديب . [٧] ولكن لنفترض أننا أكدنا بدلاً من ذلك أن أوديب حالما علم أن لايوس هو أبوه أعلن على الفور ما كان ينكره إلى الآن : إنه يقول بالفعل ، إذا كان لايوس أبي فلابد أنني قتلته . ولو أكدنا هذه النقطة ، لأمكن لنا حقاً أن نحدد عقدة أوديب : يعني بنية الدلالة أي الرغبة في قتل الأب والذنب بخصوص تلك الرغبة – التي لا تتمخض عن عمل بل تفوقه أهمية.

وهذا المنطق الذي تكون به الحادثة نتاج القوى الاستطرادية بدلاً من أن تكون شيئاً محدداً يرويه الخطاب أساسي لقوة المسرود ، ولكننا في وصفنا المسرود على هذا النحو لا نُحِلّ بالتأكيد أنموذجاً خادعاً أو غير صحيح محل أنموذج صحيح ، بل على العكس من الواضح أن الكثير من قوة المسرحية يعتمد على الافتراض السردي أن إدانة أوديب أو براءته قد حددتها سلفاً حادثة سابقة لم تنكشف بعد أو لم تُسرد . ومع ذلك فالمنطق المضاد الذي يثبّت فيه أوديب

منطقاً مضاداً استجابة لمقتضيات الدلالة جوهري لقوة الإنهاء المأساوية . ولا يمكن الاتيان بهذين المنطقين معاً في تركيب متناغم ؛ فكل منهما يعمل مستبعداً الآخر ؛ وكل منهما يعتمد على العلاقة الهرمية بين القصة والخطاب التي يقبلها الآخر . وبمقدار ما هذان المنطقان ضروريان لقوة المسرحية ، فإنهما يثيران الشك في إمكانية التفسير المتماسك غير المتناقض للمسرود . إنهما يقدمان صراع الأنواع بين السيمائيات التي تطمح إلى إنتاج قواعد للمسرود والتفسيرات التفكيكية التي تفترض في إظهارها معارضة العمل لمنطقه استحالة هذه القواعد. فإذا أظهر تحليل منطق الدلالة أن «أوديب» تتطلب قراءة مزدوجة ، قراءة وفقاً للمَبادئ المتعارضة ، فإن ذلك سيوحي بأهمية التحليل القائم على السرديات من جهة واستحالة بلوغ غايته من جهة أخرى .

لئن بدت «أوديب» حالة خاصة ، وذلك في أن التحليل مشروط بالشك الممكن حيال الحادثة المركزية في الحبكة ، فلنتفكر في مثال من عصر وجنس أدبي مختلفين ، هو رواية «دانييل ديروندا» لـ «جورج إليوت» ، كما هي محلَّلة في مقال حديث لـ «سنثيا شيز» . إن ديروندا ، وهو الابن المتبنّى لنبيل انكليزي، هو شاب موهوب حساس يعيش في مجتمع كريم ، وكان عاجزاً عن أن يحسم أمره بشأن المهنة . ويحدث أن ينقذ فتاة يهودية فقيرة كانت تحاول أن تغرق نفسها ، وبعدئذ ، يقابل وهو يبحث عن أسرتها أخاها مردخاي ، وهو باحث معتل الصحة يبدأ معه بدراسة اللغة العبرية . ويُظهر اهتماماً شديداً بالثقافة اليهودية ، ويقع في هوى ميراه ، وهي الفتاة العبرية التي أنقذها ، ويقبل مردخاي والآخرون أنه شخصية كريمة .

وفي هذه المرحلة يتلقى ديروندا دعوة من أمه ، التي تكشف له ، إذعاناً لوصية أبيه المِيت ، سر ولادته : إنه يهودي . وتؤكد الرواية القوة السببية لهذه الحادثة الماضية : لأنه ولد يهودياً فهو يهودي . ويترابط الأصل والسبب

والهوية في محاجّة ضمنية تعم المسرود . وبكشف والدية ديروندا يكون ضمناً أن شخصيته الحاضرة وارتباطه بالأمور اليهودية قد سبَّبها أصله اليهودي .

ولكن من جهة أخرى ، يلاحظ شيز :

«إن سلسلة الأحداث في الحبكة تقدم في كليتها أصول ديروندا المنكشفة في منظور مختلف . ووصف وضع ديروندا قد جعل القارئ يتضح له على نحو متزايد أن تعاقَب مصير البطل - أو ، يعني تعاقب القصة - يقتضي اقتضاء موجباً إظهار أنه ذو مولد يهودي . ولكي تكتمل الرواية التركيبية ، لابد أن تتبلور شخصيته ، ولابد أن يحدث ذلك من خلال تبيّن مصيره ، الذي ظل غامضاً بالنسبة إليه ، وفقا لرواية الراوي ، بسبب جهله لأصوله إلى حد كبير والتأكيد المشوّق لعلاقة ديروندا بمردخاي وميراه يوجه تاريخه باتجاهما ، ومردخاي يؤكد بصراحة إيمانه بأن ديروندا يهودي . وهكذا يجد القارئ أن الأصل اليهودي لديروندا استنتاج محتوم ليس مستمداً ببساطة من تقديم خصائص ديروندا وتعاطفه مع اليهود بل قبل كل شيء من استراتيجية المسرود الصامدة واتجاهه . ولذلك يظهر الإفضاء بأصول ديروندا نتيجة للمقتضيات السردية . والسبب المفترض لشخصيته وندائه الباطني (وفقاً للفصول التي تعدد الإفشاء من جديد) هو أن أصل ديروندا يقدم نفسه (على ضوء بقية النص) بدلاً من أن يكون نتيجة وصف ندائه الباطني : إن أصله هو نتيجة نتائجه. [٨]» .

بأحد المنطقين يكون مولد ديروندا سببا ماضيا لنتائج حاضرة ؛ وبالمنطق الآخر العكسي ، الذي يشير إليه صديق ديروندا «هانز ميريك» في رسالة ثرثارة ، على المرء أن يتحدث بدلاً من ذلك عن «الأسباب الحاضرة للنتائج الماضية» [٩] وإنه لأساسي أن نؤكد هنا أنه ، كما هي حال أوديب ، لا مجال للعثور على صيغة تسوية تنصف كلا تقديمي الحادثة بتجنب الحدين

الأقصيين ، لأن قوة المسرود تعتمد اعتماداً دقيقاً على الاستخدام الخياري للحدين الأقصيين ، النشر الصارم للمنطقين ، الذي يعمل كل منهما باستبعاد الآخر . ولن يقال ، مثلاً ، إن ارتباط ديروندا بالديانة اليهودية هو جزئياً وليس كلياً نتيجة ولادته ، وإن كشف ولادته هو من ثم تفسير إلى حد ما وتحقيق سردي إلى حد ما . فهذا النوع من الصيغة خطأ لأن قوة رواية إليوت تعتمد اعتماداً دقيقاً على أن التزام ديروندا باليهودية والمثالية ، بدلاً من التزامه بالمجتمع العابث الذي نشأ فيه ، مقدّم على أنه اختيار ، لا على أنه نتيجة يتعذر اجتنابها لحقيقة أصله الخفية . وكذلك يجب أن يقدّم على أنه صادق لا بوصفه هواية غير جدية ستتحول بعدئذ إلى التزام بكشف حقيقة الولادة . وتتطلب الرواية أن يكون التزام ديروندا باليهودية مستقلاً عن كشف أصلي اليهودي - وهذا أساسي من ناحية الموضوع والأخلاق - مع أن وصف يهوديته لا يسمح بإمكانية التحول ويصر على عدم إمكانية استبدال الأصول : فأن يكون يهودياً هو أنه وُلد يهودياً . وهذان المنطقان ، اللذان يلح أحدهما على الفعالية السببية للأصول وينكر الآخر فعاليتها السببية ، هما منطقان متناقضان ولكنهما أساسيان للطريقة التي يؤدي المسرود فيها وظيفته . وأحد المنطقين يفترض أولية الأحداث ؛ والآخر يتعامل مع الأحداث بوصفها نتاجات للمعاني .

ويمكن للمرء أن يحاجّ أن كل مسرود يعمل وفقاً لهذا المنطق المزدوج ، تقديم حبكته على أنها سلسلة من الأحداث التي تسبق المنظور المفترض للأحداث وتستقل عنه ، وفي الوقت نفسه الإيحاء من خلال مزاعمها الدلالية الضمنية أن هذه الأحداث تسوّغها ملاءمتها للبنية الثيمية . ونحن بوصفنا نقاداً نتبنى المنظور الأول عندما نناقش دلالة أعمال الشخصية (آخذين تلك الأعمال كما هي مقدمة) . ونتبنى المنظور الثاني عندما نناقش ملاءمة الانتهاء أو عدم ملاءمته (عندما نناقش هل هذه الأعمال هي التعبيرات الملائمة عن البنية الثيمية التي ينبغي أن تحددها). وقد أقر منظّرو المسرود دائماً ، ولا شك ،

بهذين المنظورين ، ولكنهم ربما كانوا مستعدين جداً لافتراض أنهما يمكن أن يتماسكا ويتركبا بطريقة ما من دون تناقض . وليس ثمة تناقض وحسب ، ولكنه سيُظهر نفسه في المسرود على نحو مميز ، بوصفه فترة تبدو إما زائدة عن الحاجة - طرفاً سائباً كما في «أوديب ملكاً» - وإما شديدة البراعة كما في «دانييل ديروندا». والعمل الحديث في المسرود أعاد هذه الفترات إلى المقدمة ، مؤكداً أهميتها للقوة البلاغية للمسرودات .

وبالرغم من أن أمثلتي قد كانت إلى الآن من كلاسيكيات الأدب الأوربي ، فليس هذا المنطق المزدوج مقتصراً على المسرود القصصي . والأبحاث الحديثة في طبيعة المسرود وبنيته عند فرويد تتيح لنا أن نحدد وضعاً مشابهاً . والنظرية الفرويدية عموماً تجعل المسرود هو الأنموذج المفضل في التفسير . والتحليل النفسي لا يقترح قوانين علمية للشكل «إذا كانت س ثم ي » . ويتضمن الفهم التحليلي النفسي إعادة بناء القصة ، متتبعاً ظاهرة إلى أصلها ، ناظراً كيف يؤدي شيء إلى شيء آخر . وتواريخ الحالات عند فرويد هي نفسها مسرودات حقاً ذات «فابولا» و «سجوجيت» . «الفابولا» هي الحبكة التي أُعيد بناؤها ، هي سلسلة الأحداث في حياة المريض ، و « السجوجيت » هي النظام الذي تُقدَّم فيه هذه الأحداث ، قصة إدارة فرويد للحالة . [١٠] وشأن «أوديب» و «دانييل ديروندا» تؤدي المسرودات فرويد إلى كشف حادثة حاسمة حين توضع في سلسلة الأحداث الحقيقية يمكن أن ترى سبب الوضع الحالي للمريض.

وحالة «الرجل الذئبي» هي إحدى الأحوال الأكثر إثارة عند فرويد ، وفيها يفضي تحليل فرويد للأحلام والتداعيات الرئيسة إلى أن يستنتج أن الطفل البالغ من العمر سنة ونصف السنة قد استيقظ ليشهد أبويه يتسافدان . ويعيد فرويد بناء سلسلة الأحداث التي تبدأ بهذا «المشهد الأولي» الحاسم ويستنتج تحول الذكرى إلى جرح في سن الرابعة ، وهو مثال لافت للنظر على الإلحاقية .

وبرغم أن الحادثة قد افتُرضت أو أُسقطت (ومصطلح فرويد هو «أنشئت» ) من الخطاب الذي أنتجه المريض ، وهكذا يمكن أن يبدو نتاج القوى الاستطرادية ، فإن فرويد يحاجّ لصالح الواقع والأسبقية الحاسمة للحادثة . ويستخلص : «لابد لذلك أن تُترك على هذا النحو (ولاأرى إمكانية أخرى ) : إما أن التحليل القائم على العصاب في طفولته هو كله شيء من الهراء من أوله إلى منتهاه ، وإما أن كل شيء لم يحدث إلا كما وصفتُه أعلاه . » [١١] ومناقشة أسبقية الحادثة إنما هي تملق السخف .

وفي هذه المرحلة يحاول فرويد أن يوحدَ في تركيب واحد مبدأي المسرود اللذين وجدنا هما متعارضين في مكان آخر : أسبقية الحوادث وتحديد الحادثة ببنى الدلالة . وهو بالفعل يذكر أن ماأنشأه عن طريق التركيب العقلي يصبح مفهوماً ويتماسك بإحكام دليلاً على أن الحادثة قد حدثت . إنه يرفض تصوّر أن الحادثة وهم ذو معنى ومحدَّد بشدة برفضه أن يرى هذه الإمكانية ؛ وهو لايعترف إلا بخيارين : الحادثة القَبْليةَ الحقيقية أو المسرود الخالي من الدلالة . ولكن فرويد يصل بعدئذ إلى رؤيةَ إمكانية أخرى ، وفي لحظة يدعوها بيتر بروكس «إحدى أجرأ اللحظات في فكر فرويد وإحدى أكثر إيماءاته بطولية بوصفه كاتباً» ، يسمح لمحاجّته الأولى أن تقف وتضيف مناقشة أخرى ، من خلال «الإلحاق والتصحيح » [١٢] ، كما يقول : ويقول فرويد إنه بالإمكان في الإلحاق ألا تكون الحادثة الأساسية قد حدثت وأن مانتعامل معه هو في الحقيقة مجاز ، تقريباً انتقال مشهد حيوانات تتجامع إلى أبويه لينتج في سن الرابعة أخيولة مشاهدة مشهد الجماع الأبوي في سن السنة ونصف السنة . ويرد فرويد على الاعتراض الممكن بأنه من غير المحتمل أن يكون هذا المشهد قد تشكل بذكره أن الدليل على إمكانية هذه الأخيولة هو على وجه الدقة التماسك البنيوي الذي جرى إيرادها به من قبل دليلاً على حقية الحادثة نفسها . ومن ذلك ، مثلاً، أن الحادثة المتخيلة لو كانت تعمل في سرد محتمل لكان من المحتم أن يجري

تخيلها وهي تحدث في الوقت الذي كان الطفل فيه نائماً في غرفة نوم أبويه . «إن المشهد الذي كان من شأنه أن ينتظم لابد أن يحقق بعض الشروطالتي لايمكن أن توجد ، نتيجة الظروف الحياتية للحالم ، إلا في هذه الفترة المبكرة على وجه الدقة ؛ وهكذا ، مثلاً ، كان الشرط في أنه لابد أن يكون في السرير في «غرفة نوم» أبويه . » (١٣)

وفي هذه المحاجّة الثانية ، إذن يفصل فرويد مبدأي المسرود بدلاً من أن يحاول دمجهما كما فعل من قبل . وقد يؤكد المرء أولية الحادثة : لقد حدثت في اللحظة المناسبة وحددت الأحداث اللاحقة ودلالتها . أو قد يؤكد المرء أن بنى الدلالة ، أو القوى الاستطرادية ، تعمل لإنتاج الحادثة القصصية أو المجازية . وفي هذه المرحلة يعترف فرويد بالتناقض بين المنظورين ، ولكنه يرفض أن يختار بينهما ، مفضلاً أن يناقش القارئ مشكلة المشاهد الأولية مقابل الأخيولات الأولية في النص الآخر .

وحين يعود إلى المشكلة في تاريخ الحالة هذه فإن عودته تتم بصيغة قوية ووثيقة الصلة بالموضوع : « سأكون على المستوى الشخصي مسروراً أن أعلم هل كان المشهد الأولي في حالة مريضي الحالية أخيولة ام تجربة حقيقية ؛ ولكنني إذا أخذت الأحوال المشابهة في الحسبان فعليّ أن أعترف أن الجواب عن هذا السؤال ليس في الحقيقة أمراً بالغ الأهمية .» (١٤) ففرويد حين تجابهه صعوبة أن يقرر هل يجب أن تعدّ الحادثة السريرية المزعومة شيئاً مُعطًى أم مُنْتَجاً ، يلاحظ أن ذلك ليست له أهمية حاسمة ، وذلك لأن أيّ منظور يعطينا السلسلة السردية نفسها .

ولكن فرويد يتبين كذلك أن القارئ أو المحلل لايمكن أن يقبل بهدوء هذه النتيجة حين يكون منهمكاً في المسرود . فليس من حل وسط سعيد ، لأن القوة، أو الفحوى الأخلاقي للمسرود ، يدفع القارئ أو المحلل دائماً باتجاه القرار .

ومن الممكن فهمه ان فرويد يرغب في أن يعلم هل اكتشف الحادثة الحاسمة في ماضي مريضه – وهي حادثة يمكن لآباء آخرين أن يخطر عليهم تجنّبها على أساس اكتشاف فرويد – أو هل كان سلوك الأبوين غير حاسم على الإطلاق مادام كل مابوسعهما أن يفعلاه يمكن أن يكون قد حولته مجازات الأخيولة إلى مااقتضته قوى الدلالة في المسرود . وهذا يعني أن الأبعاد الأخلاقية والمرجعية للمسرود تجعل لمثل هذين السؤالين أهمية ضاغطة ولو أن المنظّر يقاوم هذه الأهمية بافتراضه أن الاختيار ليس مهما .

على أن فرويد محق بمعنى من المعاني ، لأن الخيارين يعطيننا مسرودين متشابهين . فإذا آثر المرء قوى الدلالة لإنتاج الحادثة ، غدا واضحاً أن الأخيولة الأولية ، كما يمكن أن ندعوها ، لايمكن أن تكون مؤثرة إلا إذا أدت الحادثة المتخيلة وظيفتها لابن الرابعة من العمر بوصفها حادثة من الماضي . أما إذا آثرنا الواقع للمشهد الأولي أمكن لنا أن نرى أن هذه الحادثة ماكانت لها العواقب الوخيمة لولا أن بنى الدلالة التي جعلتها جرحاً للإنسان الذئبي ومنحتها قوة تفسيرية لاتقاوم كانت مناسبة لها كثيراً لتجعلها ضرورية بمعنى ما . وحقيقة أن الحادثة التي عيشت افتراضياً في سن السنة ونصف السنة لم تصبح جرحاً إلا من خلال العمل المؤجّل في سن الرابعة تُظهر لنا الدور القوي لقوى المعنى . ولكن مهما كان هذان التعليلان محكمين ، تظل الحقيقة هي أنه من وجهة نظر السرديات ، ومن وجهة نظر القارئ المنهمك ، يتعذر تخفيض الفارق بين حادثة الحبكة والحادثة التخيلية . وكما يستخلص بروكس فإن «العلاقة بين الفابولا والسجوجيت ، بين الحادثة وإعادة كتابتها الدالة هي علاقة ظن وتخمين بنية عدم إمكانية الفصل التي لايمكن أن تقدم إلا إطار الإمكانيات السردية بدلاً من العبكة المميزة الواضحة . » (١٥) وعدم إمكانية الفصل هذه هي نتيجة تقارب المنطقين السرديين مما لايدع فرصة لإحداث التركيب .

ويظهر نموذج المسرود والتحليل نفسه في نص آخر لفرويد لايروي

قصة فرد بل قصة السلالة . ففي «الطوطم والتابو» يروي لنا فرويد حادثة تاريخية في الأزمان البدائية : أب غيور ومستبد احتفظ بكل النساء لنفسه وأقص الأبناء عندما بلغوا سن النضج ، وقتله والتهمه الأبناء الذين ترابطوا . وكان هذا « العمل الإجرامي والبارز » بداية التنظيم الاجتماعي ، والدين ، والتقييدات الأخلاقية ، ومادام الذنب قد أدى إلى خلق المحرمات . ويزعم فرويد أن هذه الحادثة التاريخية ماتزال مؤثرة حتى هذا اليوم . فنحن نرث الرغبة ونكررها إذا لم يكن الفعل العملي ، والذنب الذي ينشأ من هذه الرغبة يُبقي نتائج العمل حية في مسرود متواصل .

ولكن من الواضح أن الذنب إذا كانت تخلقه الرغبات بالإضافة إلى الأعمال ، فمن الممكن أن العمل الأصلي لم يحدث . ويعترف فرويد أن الندم قد تثيره أخيولة الأبناء عن قتل الأب (بتخيل الحادثة ) . ويقول إن هذه فرضية معقولة ظاهراً «ولن تتأذى بذلك السلسلة السببية الممتدة من البداية إلى اليوم الحاضر .» [١٦] وليس الاختيار بين هذه البدائل بالأمر السهل ؛ وهو يضيف «يجب الاعتراف أن الفارق الذي يمكن أن يبدو أساسيا للناس الآخرين لايؤثر براينا في لب المسألة . » وكما في حالة الإنسان الذنبي ، فإن تأكيد الحادثة وتأكيد المعنى يعطيان المسرود نفسه . ولكن من جديد لايمكن للمرء إلا أن يرغب في أن يختار ، وفرويد يختار : لم يكن الناس البدائيون مكبوحين ؛ والفكر عندهم يتحول مباشرة إلى عمل . والعمل عندهم هو إلى حد مابديل عن الفكر . وهذا هو السبب في أنني أعتقد من دون أن أراهن بادعاء نهائية الحكم أنه من الممكن في الحالة التي أمامنا أن يكون (في البدء كان العمل ) . » [١٧]

ولعله افتراض مأمون ، ولكنه مأمون لأنه غير قاطع . وفرويد يبدأ هنا بالأخيولة ويؤكد أن العمل كان عند الناس البدائيين بديلا عن الأخيولة . ويزعم أن العمل قد حدث حقاً ، ولكن صيغته تمنع المرء من أن ياخذ العمل مأخذ

الشيء المعطى ، مادام هو نفسه ليس إلا بديلاً عن الأخيولة . ، ونتاجَ هذه الأخيولة الأولية . وفي ادعاء فرويد أنه في البدء كان العمل لايحيلنا على حادثة بل على بنية دالة ، على نص آخر ، هو مسرحية «فاوست» لـ «غوته» التي ليس «العمل » فيها غير بديل عن الكلمة .

وفاوست يترجم الكلمات الافتتاحية من «سفر التكوين» «في البدء كان الكلمة»، ولأنه غير سعيد بالكلمة الألمانية Wort يقرر في الإيماءة التي يرددها فرويد أن يستبدل بها كلمة «العمل » : Tat . وفرويد في استشهاده بغوته تأكيداً للعمل الأصلي لايمكن له أن يحيلنا على الكلمة القبْلية . ويُرينا نص فرويد أنه حتى حين يحاول المرء أن يؤكد أسبقية الكلمة أو العمل لاينجح في الهروب من البديل الذي رفضه .

وأنا أؤكد إمكانية التركيب لأن ماهو مرتبط بالمسرود هو نتيجة التفكيك الذاتي . والتفكيك يتضمن البرهان أن التعارض الهرمي ، الذي يقال فيه مصطلح واحد ليكون معتمداً على الآخر الذي يجري تصوره قبلياً ، إنما هو في الحقيقة حيلة بلاغية أو استعارية وأن الهرمية من الممكن بيسر أن تكون معكوسة . ويحتوي المسرود المدروس هنا على مرحلة التفكيك الذاتي الذي تكون فيه أسبقية الحادثة المفترضة للخطاب مقلوبة . والشكل الأبسط من هذا التفكيك ، الذي على اختلافه نوعا مايظل وثيق الصلة بالمسرود ، هو تحليل نيتشه للتسبيب بأنه مجاز أو كناية .

ويتضمن التسبيب بنية سردية نفترض فيها وجود العلة ثم إنتاج المعلول. وبالفعل فإن المفهوم المجرد للحبكة ، كما علمنا إياه إ . م .

. فورستر ، قائم على التسبيب : « مات الملك ثم ماتت الملكة » ليس مسرودا ، على الرغم من أن «مات الملك ثم مات ماتت الملكة من الحزن »

مسورد [١٨] ويمكن للمرء أن يقول إنها «فابولا» المسرود السببي : هناك ، أولاً، علة ؛ ثم هناك معلول ؛ أولاً هناك بعوضة تلسع ذراع المرء ، ثم يشعر المرء بالألم . ولكن نيتشه يقول أن هذه السلسلة ليست معطاة ؛ بل تنشئها عملية بلاغية . فقد يكون مايحدث ، مثلاً ، أن تشعر بالألم ثم نتلفت حولنا بحثاً عن العامل الذي يمكن أن نعامله بوصفه سبباً . وقد تكون السلسلة السببية «الحقيقية » هي : الألم أولاً ، ثم البعوضة . فالنتيجة هي التي تسبب لنا أن ننتج السب ؛ والعملية المجازية إذن تعيد ترتيب سلسلة الألم – البعوضة وتجعلها البعوضة ـ الألم . وهذه السلسلة الأخيرة هي نتاج القوى الاستطرادية ، ولكننا نعاملها بوصفها معطاة ، بوصفها النظام الحقيقي .

وهذا التفسير لإنتاج التسبيب لايتضمن أننا نستطيع أن نتخلص من فكرة التسبيب بأكثر مما يتضمن الإنتاج الاستطرادي للحوادث أن المسرودات يمكن أن تؤدي وظيفتها من دون فكرة التسبيب ، ولكن هناك فترات تماثل المسرودات إنتاجها المجازي ويكون فيها لاغنى عن المنظور الثاني لتفسير قوتها . ولاتقتصر صحة ذلك على المسرودات الأدبية والبلاغية المعقدة بل كذلك على مايدعوه اللساني الاجتماعي وليم لابوف «المسرود الطبيعي » – وهو حالة مشوقة للباحث في السرديات .

ولابوف Labov في دراساته للغة الانكليزية العامية السوداء أصبح مهتماً بالمهارات السردية التي يبديها المراهقون والذين هم قبل المراهقة . وكان في مقابلاته يسأل ، مثلاً : «هل كنت يوماً تتقاتل مع فتى أكبر منك ؟ » وإذا كانت الإجابة «نعم» فسوف يتوقف ويسأل ببساطة : «ماذا حدث؟» ويبدأ لابوف تحليله الشكلي لهذه القصص بافتراض أسبقية الحوادث : إنه يعرّف المسرود بأنه «طريقة في تلخيص التجربة الماضية بمماثلة السلسلة اللفظية للعبارات مع سلسلة الحوادث.» [٢٠] ولكنه انطلاقاً من هذا التعريف يكتشف أنه:

«يوجد ملمح مهم في المسرود لم يُدرس - ولعله أهم عنصر بالإضافة إلى العبارة السردية الأساسية . وهذا ماتصطلح عليه بـ «تقويم المسرود» : الوسيلة التي يستخدمها الراوي ليشير إلى غاية المسرود ، إلى «علة وجوده» ، لماذا سُرد وماذا كان الراوي يقصد .» (٢١)

ويستخلص لابوف كذلك أنه ليس اهتمام الراوي الأساسي أن يسرد سلسلة من الأحداث ، كما قد يوحي تعريف المسرود ، بل أن يروي قصة لايُعتقد أنها خلو من الغاية : ( القصص الخالية من الغاية تواجه [في اللغة الانكليزية] بالرد الصاعق «وماذا أيضا ؟» وكل راو جيد يتفادى باستمرار هذا الرد ؛ وعندما ينتهي مسروده لن يكون ثمة مجال للاعتقاد بأن المتفرج سيقول «وماذا أيضا ؟» (٢٢)

وقد برهن رواة لابوف على مهارتهم في تفادي هذا السؤال . إنهم يبنون مسروداتهم على أساس أن تتلاقى مقتضيات الدلالة وأن يجري تصور القصة على أنها جديرة بالسرد وقابلة له . ويميز تحليل لابوف هذه العناصر الاستطرادية التقويمية من سلسلة الأحداث المروية في العبارات السردية ؛ فتحليله إذن مبني على رؤية أخرى للفارق الأساسي القائم على السرديات بين القصة والخطاب . ويعمل تحليل لابوف عمله جيداً مادام قادراً على التمييز بين القصة والخطاب . ولو استطاع أن يفصل العبارات السردية عن العبارات التقويمية ، لأمكنه أن يحافظ على رؤية أن المسرود سلسلة من العبارات السردية تُروي أحداثاً ، تضاف إليها الوسائل التي تقوّم هذه الأحداث ، ولكنه حين يصل إلى وصف الوسائل التقويمية يكتشف ان بعض أهمها وأقواها ليست تعليقات خارجة عن الحدث بل تنتمي فعلياً إلى سلسلة الأحداث . وبدلاً من أن يلاحظ المرء كم كانت الحادثة مثيرة أو خطرة أو كم كانت نجاة بأعجوبة ، يمكن له أن يؤكد إمكانية القص في القصة بوصفه حادثة في القصة : « وعندما نزلنا هنالك التفت أخوها وهمس : «أعتقد أنها ماتت ، ياجون ) » أو كما يقول لابوف ، إن التقويم «نفسه يمكن أن يكون عبارة سردية » في أن الحدث الذي

يرويه المرء له الوظيفة الأولية في تأكيد الطابع الدرامي للحادثة ، كما في القول : « لم أصلّ لله على نحو ملزم وصارم طيلة حياتي . » [٢٣]

إن لابوف محق بالتأكيد في ادعائه أن العبارات الكثيرة التي تروي الأحداث إنما تحددها في الحقيقة وظيفتها التقويمية ؛ وهو بدلاً من أن يفكر فيها على أنها روايات لأحداث قَبلية ، يفضّل أن يرى أنها تُنتج في الواقع حادثة لتستجيب لمقتضيات الدلالة ولتجعل القصة قصة لايقول أحد فيها «ماذا بعد» ؟ ولكن المحلل يجد نفسه وقد أتيحت له هذه الإمكانية في موقف حرج . لأن في كل سرد لحدث توجد إمكانية أن يُعتقد أنه تقويمي ، تجدده مقتضيات الدلالة ، وليس التمثيل السردي لحادثة معينة . ومادام جل تمييز المحلل هو قبل كل شيء بين العبارات السردية والتقويمية ، وما دام تحليل الحكاية عنده هو قبل كل شيء مسألة تصنيف العناصر في هذين الصنفين ، فلابد من أن يتخذ هذا الاختيار ، الذي قد يكون مشكوكا فيه للغاية . ومما لاشك فيه أن اختياره لايهم ، بمعنى من المعاني ، لأنه مهما كان وصفه لحادثة خاصة ستظل لدينا الحكاية نفسها . ولكننا إذا كنا معنيين بقوة القصة ، وكان أولئك المهتمون بقص المسرودات الطبيعية أو الإصغاء إليها مهتمين خصوصاً بقوتها ، فإننا مدعوون إلى الاختيار .

وفي المسرودات الطبيعية من المرجح أن تنبثق الرغبة في الاختيار ، أو الإلحاح على الاختيار ، من الاشتباه : ويبدو رائعاً ومثيراً وجيداً أنه صحيح : أحدث حقا على هذا النحو . أم كانت هذه الحادثة جينة تقويمية صممت لتمنعنا من القول : « ماذا بعد» ؟ وهل هذا العنصر الخاص من القصة نتاج المقتضيات الاستطرادية ؟

إن تحليل المسرود فرع مهم من السيميائيات . ومازلنا لم نقوّم أهمية المخططات والنماذج السردية في كل أوجه حيواتنا التقويم الكامل الذي ينبغي أن

نقوم به . ويعتمد تحليل المسرود ، كما حاججتُ ، على التمييز بين القصة والخطاب ، ويشتمل هذا التمييز دائماً على صلة الاعتماد : فإما أن يُرى الخطاب تمثيلاً للأحداث التي يجب أن نعتقد أنها مستقلة عن ذلك التمثيل الخاص ، وإما أن يُعتقد أن مايسمى الأحداث إنما هي مسلمات الخطاب أو نتائجه . وبما أن التمييز بين القصة والخطاب لايمكن أن يؤدي وظيفته إلا إذا كان هناك تحديد لأحدهما بوساطة الآخر ، فلابد للمحلل من أن يختار ماسيعامل على أنه المُعطى وماسيعامل على أنه النتاج . ومع ذلك فإن أي اختيار يُفضي إلى سرديات . يفوتها بعض التعقيد الغريب في المسرودات وتُخفق في تعليل الكثير من تأثيرها. وإذا اعتقد المرء أن الخطاب تمثيل القصة ، سيجد من الصعب أن يفسّر أنواع التأثيرات ، المدروسة هنا ، وهذه إمكانية مايضعها المسرود نفسه . ومن جهة أخرى ، إذا تبنى المرء الرأي القائل بأن ماندعوه «الأحداث» ليس سوى نتائج الخطاب ، سلسلة من المسندات مرتبطةً بالفاعلين في النص ، كان أقل قدرة على تعليل قوة المسرود . لأنه حتى أكثر القصص تطرفاً تعتمد في تأثيرها على الافتراض أن متتالياتها المحيرة من الجمل هي تمثيلات لحوادث (ولو أننا قد لانكون قادرين على القول ماهي تلك الحوادث) . وأن هذه الحوادث لها من حيث المبدأ ملامح لايرويها الخطاب . كذلك أن للاختيار الذي يقوم به الخطاب معنى . ولولا ذلك الافتراض ، الذي يجعل الخطاب اختياراً وحتى قطعاً للمعلومات الممكنة ، لافتقرت النصوص إلى قوتها الآسرة والمشوشة .

إذن ، فليس من المرجح أن يقدم المنظور سرديات مرضية ، ولا العنصران يلتحمان في تركيب متجانس ؛ إنهما يقفان في تعارض متناقض . هو نزاع بين المنطقين يضع إمكانية علم المسرود .. للتشتت غير المتناقض في موضع الشك . على أن هذا التحدي للقوة التفكيكية الذاتية في المسرود ونظرية المسرود يجب ألا يؤدي إلى رفض المشروع التحليلي الذي يقود المرء إلى هذا

الاكتشاف . وفي غياب إمكانية التركيب ، على المرء أن يكون مُريدا للانتقال من منظور إلى آخر ، من القصة إلى الخطاب ومن الخطاب إلى القصة من جديد.

✽


من أجل البيليوغرافيا والتركيب المفيد ، انظر :

(1) Seymour chatman , Story and Discourse ; Narrative Structure in fiction and Film , Ithace , Cornell University Press, 1978.

ومن أجل آخر المناقشات والمزيد من البيليوغرافيا ، انظر الأعداد الثلاثة من :

"Poetices Today" devoted to narrative : 1:3 (1980) , 1: 4 (1980) and 2 : 2 (1981) .

(2) Mieke Bal , Narratologie : essai sur la signification narrative dans quatre romans moderns , paris , Klincksieck , 1977 , p. 6 .

(3) Ibid., p . 4 .

(4) Sigmund Freud , The Interpre tation of Dreams , New york , Avon , 1965 , P . 295 .

(5) Sophocles , oedipus the King , Translated with a commentary by Thomas Gould , Englewood cliffs , N . J . , Prentice - Hall , 1970 , Lines 842 - 7 .

(6) See Sandor Goodhart , "Oedipus and Laius's Many Murders"

Discritics , 8 : 1 (Spring 1978) PP . 55 - 71 .

(7) See Cynthia Chase , Oedipal Textuality : Reading Freud's Reading of Oedopus , Discritics , 9 : 1 (spring 1979) . P. 58 .

(8) Gynthia chase, the Decom position of the Elepha nts : Double Readong Domicl Deronda, pmla 93 : ( March 1978 ) p. 218

Decompo sitim

(Ibid ., P . 215 .

(10) إن هذا تبسيط للوصف الأشد تعقيداً في :

Peter Brooks , "Fictions of the wolfman" , Discritics , 9 : 1 (Spring 1979) , PP . 75 - 76 .

(11) Sigmund Freud , The Wolfman and Sigmund Freud , Harmondsworth , Penguin , 1973 , P . 220 .

(12) Brooks , "Fictions of the Wolfman" , P . 78 ; Freud , The Wolfman , P . 221.

(13) Freud , The Wofman , P . 223 .

(14) Ibid . , p. 260 .

(15) Brooks , "Fictions of the Wolfman" , P . 77 . See also Brooks, "Freud's Masterplot : Questions of Narrativ" , Yale French Studies , 5556 (1977) PP . 280 - 300.

(16) Freud , Totem and Taboo , New york , Norton , 1950 , P . 16 .

(17) Ibid . , P . 161 .

(18) E . M . Forster , Aspects of the Novel , Harmondsworth, Penguin , 1962 . P . 93 .

(19) Friedrich Nietzsche , Werke , ed . Karl Schlechta , Munich , hanser verlag 1956 , vol . 3 , PP . 804 - 5 . For Discussion see Jonathan Culler , On Deconstruction : Literary theory in the

1970 , 5 Ithaca , Cornell University Press / Routledge & Kegan Paul , forthcoming , ch . 2 .

(20) William Labov , Language in the Inner city , university of Pennsylvania Press , 1972, P. 360 .

(21) Ibid ., P . 366 .

(22) Ibid .,

(23) William Labov , "Narrative Analysis : Oral Versions of Personal Experience , "Essays on the Verbal and Visual Arts : Proceedings of the American Ethnological Society (1966) PP . 37 - 9 .

■■

## المحتـــــــــويات

# AL-ADAB AL-AJNABIYYA

## (Foreign Literature Quarterly)

**NO. 87 twenty tow year SAMMAR 1996**

اتحاد الكتاب العرب

ARAB WRITERS UNION
DAMASCUS دمشق

مطبعة اتحاد الكتاب العرب
دمشق

السعر ٢٥ ليرة سورية
وفي البلاد العربية ٣٥ ل.س أو ما يعادلها